

VU Research Portal

Mijn schuld is niet van hier

Favie, G.J.M.

2006

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Favie, G. J. M. (2006). *Mijn schuld is niet van hier: Het poëtische oeuvre van Armando*. [, Vrije Universiteit Amsterdam].

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl



Mijn schuld is niet van hier





Voor Jan, Charlotte en Maria

Uitgeverij Vesuvius is een imprint
van VU Boekhandel / Uitgeverij bv

Uitgeverij Vesuvius
De Boelelaan 1105
1081 HV Amsterdam
The Netherlands
E-mail: info@vu-uitgeverij.nl

© 2006 Trudie Favié, Amsterdam

© schilderijen, litho's en tekeningen: Armando, Amstelveen

Beeld omslag: Armando, *J'ai tué mon frère Abel*, 1954.
Hess Collection, Bern and Napa

Boekverzorging: Thomas Wansing, Amsterdam

ISBN 90 8659 017 9
NUR 622

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written consent of the publisher.





VRIJE UNIVERSITEIT

Mijn schuld is niet van hier

Het poëtische oeuvre van Armando

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad Doctor aan
de Vrije Universiteit Amsterdam,
op gezag van de rector magnificus,
in het openbaar te verdedigen
ten overstaan van de promotiecommissie
van de faculteit der Letteren
op maandag 25 september 2006 om 13.45 uur
in de aula van de universiteit,
De Boelelaan 1105

door

Geertruida Johanna Maria Favié

geboren te Amsterdam





promotoren: prof. dr. D. H. Schram
prof. dr. E. Ibsch





Schaduw

Wat heeft deze reusachtige schaduw te betekenen. Zoëven lag dit bosgebied nog in de zon, nu is het een reusachtige schaduw geworden, een schaduw. Waar zou dat op duiden.

Het heeft niets te betekenen. Dat is de loop der dingen, dat heeft met de zonnestand te maken, met eb en vloed, met het ach en wee der hemellichamen. Meer niet.

En die handen dan. Het is net alsof er een grote hand boven het rotsgebergte hangt. De hand zelf zie je natuurlijk niet, maar je ziet de schaduwen van de vingers op de rotsen.

O, dat met die hand, bedoel je. Dat is wat anders, dat is heel wat anders. Dat je dat niet begrijpt.

Armando, *De haperende schepping*







INHOUDSOPGAVE

Woord vooraf 13

I INLEIDING

- 1 Waarom de poëzie van Armando? 17
- 2 Afbakening van het onderzoek 17
- 3 Bijbelse en mythologische interteksten 19
- 4 Het corpus 21
- 5 Korte inhoud van de hoofdstukken 22

II SCHULD EN AGRESSIE: THEMA'S EN IDIOOM IN HET WERK VAN ARMANDO

- 1 Inleiding 27
- 2 Verhullingstrategieën en herhalingprincipes 27
- 3 Verhullingstrategieën: het subject, overige protagonisten, het fragmentarische lichaam en het schuldige pars pro toto 35
- 4 Verhullingstrategieën: het verhaal van de moord 41
- 5 Het subject 'Armando' in de poëzie en de manifesten uit de jaren vijftig 50
- 6 *Een tekst* van Simon Vinkenoog met vignetten van Armando en het gedicht 'Goedenavond luisteraars' van Kees Buddingh' 57
- 7 Verhullingstrategieën: het fragmentarische lichaam. Armando's illustraties bij *Een tekst* van Simon Vinkenoog 67

III VORMEN VAN AGRESSIE: DE POËZIE UIT DE JAREN VIJFTIG

- 1 Inleiding 81
- 2 Formele kenmerken van de Verzamelde gedichten: tekstexterne elementen 81
- 3 Formele kenmerken van de Verzamelde gedichten: tekstinterne elementen 85
 - 1 De bundelcompositie 85
 - 2 De verholde cyclische structuur van de Verzamelde gedichten 86
 - 3 Idiomatiche karakteristieken: de intertekstuele relatie tussen 'twee handjes' van Lucebert en 'met m'n handjes' van Armando en *Les Chants de Maldoror* van Lautréamont als intertekst voor de Verzamelde gedichten 89
 - 4 Idiomatiche karakteristieken: aanduidingen van de personages 92
 - 5 Het schriftbeeld 94
 - 4 De motto's van de Verzamelde gedichten 104



- 5 De doods- en geweldsthematiek in de Verzamelde gedichten 105
 - 1 De representatie van de dood als een lichamelijke toestand van de mens 105
 - 2 De personificatie van 'de Dood' in Armando's proza 107
 - 3 'De doden' uit de Verzamelde gedichten 108
- 6 Verwijzingen naar het Oude en Nieuwe Testament 108
 - 1 Getallen en numerieke herhalingen in de Verzamelde gedichten 108
 - 2 'Eva': de benoemde vrouw uit 'zo niet te kreupel dan haat voor' 110
 - 3 Een lezing van 'portret' en '*ik kom naar de oosterse dancing*' in verband met de bijbelse intertekst 114
 - 4 De vernietiging van de bijbelse schepping 121
 - 5 De protagonist van '*wat vader, de lust tot wezen en inkeer, de ver-*': de goddelijke schepper van een anti-schepping 121
- 7 Programmatistische en idiomatische invloeden van de futuristische manifesten van Marinetti op Armando's manifesten en poëzie uit de jaren vijftig 122

IV EEN MYTHISCH 'STIL GEVECHT': DE POËZIE UIT DE JAREN ZEVENTIG. *HEMEL EN AARDE, DE DENKENDE, DENKENDE DODEN EN HET GEVECHT*

- 1 Inleiding 129
- 2 Formele en paratekstuele kenmerken van de bundels uit de jaren zeventig 131
 - 1 Hemel en aarde. Een heroïsche cyclus in 3 delen 131
 - 2 De denkende, denkende doden. Herinneringen 134
 - 3 Het gevecht. een gedicht 135
- 3 Formele en structurele karakteristieken van *Hemel en aarde, De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* 140
- 4 Mythe en historische werkelijkheid 142
- 5 Verwijzingen naar Savonarola 147
- 6 Schuldig landschap, schuldige schepping 149
 - 1 'Landschap' en 'leegte': verwijzingen naar een menselijke schuld 149
 - 2 Zinspelingen op 'de moord': uiterst suggestieve beeldspraak, opposities en posities van betekenisvolle gedichten 152
 - 3 De gedichten over de natuur: beelden van 'het vrouwelijke' tegenover de 'mannelijke' gedichten waarin het lyrisch subject centraal staat 155
 - 4 'Dezelfde woorden zij, de handen ineen, één vrucht': een symbiose met een boom 155
- 7 Mythologisch heldendom: verwijzingen naar Alexander de Grote en Hercules 158
 - 1 Typering van het lyrisch subject 158
 - 2 De Alexanderroman 159
 - 3 Archaïsch idioom als verwijzing naar de voor-christelijke tijd 163
 - 4 'Laat de doden maar een beetje zingen. En laat de dader alsjeblieft z'n bek houden.' 165
- 8 Schuld en schepping: verwijzingen naar Jezus en verwijzingen naar de Duitse bezetter 168



- 1 'Hij, de volmaakte verlosser' 168
- 2 'Werf uw naaste en / vernietiging hem': een tegengesteld 'heilsplan' 169
- 9 Schepping en vruchtbaarheid: de 'onzichtbare' protagoniste 172

V DE DADER RICHT EEN AANKLACHT TOT GOD. BIJBELSE ELEMENTEN IN DE POËZIE UIT DE JAREN TACHTIG: *TUCHT* EN *DE VELDTOCHT*

- 1 Inleiding 175
- 2 Kernachtig, minimalistisch en verhalend: overeenkomsten tussen de bundels die Armando vanaf 1980 heeft gepubliceerd: *Tucht*, *De Veldtocht*, *De hand en de stem* en *De naam in een kamer* 175
- 3 *Tucht*, gedichten 1971 – 1978: formele karakteristieken 176
- 4 *De Veldtocht*. Gedichten: formele karakteristieken 177
- 5 'Es ist unsere Schuld dass wir noch leben': Die Schuldfrage van Karl Jaspers 178
- 6 De interpunctie in *Tucht*: verbeelding van 'de wet' 182
- 7 Verwijzingen naar de historische werkelijkheid: 'het kamp' 184
- 8 *Tucht*: een narratieve reeks 187
 - 1 Het lyrisch subject en de overige protagonisten 187
 - 2 Verhalende aspecten van *Tucht* 188
- 9 De 'geknielde' en 'ten oosten': twee centrale motieven in *Tucht* 192
 - 1 De 'geknielde' en 'ten oosten' in de voorgepubliceerde reeksen 192
 - 2 De plaats en betekenis van het element 'geknielde' 194
 - 3 De plaats en betekenis van het element 'ten oosten' 197
- 10 Verwijzingen naar Mozes en Jezus in *Tucht* en *De Veldtocht* 200
 - 1 Inleiding 200
 - 2 De relatie tussen de gedichtelementen 'geknielde' en 'lie-ve vijand' en de betekenis hiervan voor het gedicht 'lie-ve vijand, hier begint de grens.' 201
 - 3 De relatie tussen de gedichtelementen 'geknielde' en 'naam' 202
 - 4 Het gedichtelement 'de stem' als verwijzing naar de bijbelse God 204
 - 5 Het verhaal over Mozes in het Oude Testament, de Legenda Aurea en de iconografie 207
 - 6 Sigmund Freud, Der Mann Moses und die monotheistische Religion 214
 - 7 'In heerszuchtig steen geschreven': meer verwijzingen naar Mozes in *Tucht*, *De Veldtocht* en Een reusachtige wesp van hout 217

VI WAAROM LIET GOD KAÏN BEGAAN? BIJBELSE ELEMENTEN UIT DE POËZIE UIT DE JAREN NEGENTIG

- 1 Inleiding 223
- 2 Formele kenmerken van *De hand en de stem* 225
- 3 Formele kenmerken van *De naam in een kamer* 225
- 4 'En als ik vragen stel, zijn daar geen antwoorden op': het schriftbeeld en het vragende





	karakter van De hand en de stem en De naam in een kamer	226
5	Chad Gadj: illustraties bij een kinderliedje uit de Haggada	228
6	De woord-beeldrelatie tussen de litho's in de bibliofiele uitgave en de gedichten van De hand en de stem	230
	1 Bij wijze van proloog: 'of het waar is dat'	230
	2 De hand met zes vingers	232
	3 'De dienstbare hand': de introductie van de lyrische personages	234
	4 'Paarden hebben klauwen': de symbolische betekenis van 'paarden'	237
	5 'De gretige hand': verwijzingen naar Kaïn en naar God	238
	6 'Hij draagt de lijnen op de huid': kan de individuele misdadiger voor zijn daden verantwoordelijk worden gesteld?	239
	7 De duivel in Armando's proza	246
	8 'De woedende hand'	249
	9 'De hand des aanstoots'	253
7	De historische feiten van de gebeurtenis in villa De Kalkweg	258
8	De litho's in de bibliofiele uitgave van De naam in een kamer	259
9	De narratieve structuur van De naam in een kamer	260
	1 Historische werkelijkheid en mythische verbeelding	260
	2 Verwijzingen naar de werkelijkheid	261
	3 Het verhaal van De naam in een kamer	263
	4 'De plek': benamingen voor de plaats van handeling	264
	5 De lyrische personages	266
	6 Het vertellend lyrisch subject	273
10	Verwijzingen naar de Bijbel	275

VII MEDEPLICHTIG AAN DE DOOD EN OPSTANDING VAN 'DE DUITSE SOLDAAAT': EEN ANALYSE VAN 'VORSTIN DER MACHTELOZEN' IN VERBAND MET HET PASSIEVERHAAL EN DE ROL DIE MARIA MAGDALENA HIERIN VERVULT

	Vorstin der machtelozen	279
1	Inleiding	281
2	De tekstontwikkeling van 'Vorstin der machtelozen'	282
3	Isotopieëngroepen	283
4	De lyrische personages: verwisselbare karakters en hun onderlinge verhoudingen	284
5	Het lyrisch subject en 'de vorstin': zinspelingen op de moord en de opstanding van 'de Duitse soldaat'	287
6	Verwijzingen naar Maria Magdalena: beelden uit het Nieuwe Testament en de christelijke iconografie	289
7	Maria Magdalena in de gnostiek	293
8	'Vorstin der machtelozen': de moderne elegie herschreven. Een herschrijving door Armando in de traditie van de Duitse elegie	296
9	Ambivalente apostrofen: verhulling van 'de vorstin' en uitingen van machteloosheid van het lyrisch subject	300





- 10 Magdala: de burcht. De protagoniste van 'ik kom naar de oosterse dancing' 302
- 11 Verwijzingen naar 'de vorstin' in *Hemel en aarde*, 'De denkende, denkende doden' en
Het gevecht 303
- 12 Verwijzingen naar 'de vorstin' in Dagboek van een Dader 311
- 13 'Zij verscheurden haar schoonheid, duizenden, zij / wurgden haar, duizenden /
... /' 313
- 14 Slot 314

ZUSAMMENFASSUNG 317

SUMMARY 321

BIBLIOGRAFIE 325

NOTEN 345







Woord vooraf

Mijn interesse voor het werk van Armando is ontstaan tijdens een werkcollege documentaire literatuur dat ik in het kader van mijn studie Literatuurwetenschap heb gevolgd. Voor een presentatie koos ik *De ss'ers*, om de eenvoudige reden dat de auteur me aansprak vanwege de essays over Berlijn die hij in het *NRC Handelsblad* had gepubliceerd. Het boek is altijd een van mijn favorieten gebleven, maar ik raakte toen snel door de rest van het oeuvre en de thematiek geïntregerd. Voor Dick Schram, de docent van het werkcollege, en een aantal andere studenten gold hetzelfde en we besloten een bescheiden Armandowerkgroep te vormen. Het is een tijd geleden, maar ik herinner me de bijeenkomsten waarop we onderzoeksplannen ontwikkelden en elkaar over onze eerste, voorzichtige resultaten rapporteerden. Het groepje viel uiteen; voor zover ik weet heeft het initiatief alleen voor Dick Schram en voor mij tot een publicatie geleid. Dick Schram verbond in een artikel zijn onderzoek naar het literariteitsprobleem van *De ss'ers* aan dat van een aantal andere boeken over 'foute' Nederlanders en ik sloot mijn studie af met een scriptie over de receptie van Armando's literaire werk. Iets later is uit deze scriptie een publicatie voortgekomen, waartoe ik niet alleen door Dick Schram maar in belangrijke mate ook door Anja de Feijter werd aangemoedigd. Als een logisch vervolg is daarna mijn onderzoek naar Armando's poëzie ontstaan. In dit voorwoord wil ik degenen die hierbij betrokken zijn geweest bedanken.

In de allereerste plaats gaat mijn dank uit naar mijn promotoren professor Elrud Ibsch en professor Dick Schram die mij eerst als student met hun enthousiasme en eruditie vertrouwd hebben gemaakt met de literatuurwetenschap. Al tijdens mijn studie ervoer ik een persoonlijke betrokkenheid. Zoveel jaren later is deze er nog steeds en wordt door mij als zeer waardevol beschouwd.

Professor Ibsch ben ik in het bijzonder dankbaar voor de scherpzinnige analyses van mijn probleemstelling en haar betrokken en stimulerende begeleiding. Professor Schram dank ik allereerst voor de kiem die hij toentertijd, tijdens het bewuste werkcollege heeft gelegd en speciaal voor de vele gesprekken over de afbakening en over het niet alleen maar verheugende, maar ook tijdrovende en soms bijna frustrerende 'voortschrijdende inzicht'. Prettig waren ook zijn attente telefonische nabesprekingen waarin het Armando *ohne Ende* was, maar er zoveel meer ter sprake kwam.

De leden van de OSL-werkgroep poëzie waar ik de laatste jaren deel van heb uitmaakt dank ik voor de inspiratie die de bijeenkomsten mij hebben gegeven.

De theoloog professor Wessel Stoker werd in een later stadium bij het onderzoek betrokken. Hem dank ik voor de aanwijzingen met betrekking tot verwijzingen naar de Bijbel en de zinvolle gesprekken die wij hierover hebben gevoerd. Pater W. Lauwers gedenk ik in vriendschap. Ik heb met hem meerdere gesprekken over Maria Magdalena mogen voeren en niet alleen hiervoor ben ik hem zeer erkentelijk.

Een dergelijk onderzoek kan alleen tot stand komen dankzij de medewerking en steun van velen. De Vermeulen Brauckman Stichting verleende in 2001 een onderzoekssubsidie. De publicatie van deze uitgave is mede te danken aan de Commissie voor opdrachten op het



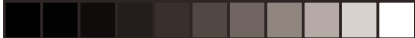


gebied van de geschiedenis van de Nederlandse letterkunde. Uitgeverij de Bezige Bij stelde computerbestanden van boeken van Armando ter beschikking. Het bestuur van de Faculteit der Letteren van de Vrije Universiteit liet mij drie jaar gebruikmaken van een werkkamer. Eric Akkerman maakte mij met het data-baseprogramma WordSmith vertrouwd. De Hess Collection verleende toestemming voor de afbeelding van *J'ai tué mon frère Abel* die op de voorzijde van dit boek staat afgebeeld. De Caldic Collectie deed hetzelfde voor de afbeelding van het beeld *Gestalt* in hoofdstuk twee. Professor Anja de Feijter maakte een aantal waardevolle opmerkingen, in het bijzonder met betrekking tot de relatie tussen het werk van Armando en Lucebert. Dr. Hans van Stralen voorzag de paragraaf over Karl Jaspers van opmerkingen. Marya de Haas deed hetzelfde met een aantal passages en was steeds een trouwe gesprekspartner. Yvonne Ploum, conservatrice van het Armando Museum, stelde mij in de gelegenheid om naar aanleiding van het onderzoek een expositie in te richten. Hetty Keuris, Bep Biekart, Imie Baarda en Wil van der Louw, werkzaam voor het kennis- en documentatiecentrum van het Armando Museum, hebben mij ontlast door werkzaamheden over te nemen. De mensen die deelnemen aan de literatuurkringen die ik organiseer, hebben steeds hun oprechte belangstelling laten blijken. De levendige discussies over Nederlandse of Franse literatuur die wij samen hebben gevoerd staan op het eerste gezicht niet met mijn onderzoek in verband, maar zijn vanwege hun stimulerende werking voor mij van grote waarde geweest. Met de accuratesse en precisie die een goede vertaler eigen is, heeft Marlene Müller-Haas een aantal zaken uitgezocht en mij advies gegeven. Belangrijker nog was de vriendschap die in de loop der tijd is gegroeid. Zij vertaalde bovendien de samenvatting in het Duits. Victoria van den Doel verzorgde de Engelse vertaling. Hein Elferink heeft mij nuttige adviezen gegeven. Hans en Ike de Liefde steunen mij al jaren op een bijzondere wijze. Michel Krielaars liet steeds zien wat trouwe vriendschap betekent. Al deze personen en instellingen dank ik voor hun aandeel aan het welslagen van mijn onderzoek.

Professor Stoker attendeerde mij erop dat *Eerdmans Dictionary of the Bible* als naslagwerk is te verkiezen boven Romen's *Bijbels woordenboek* dat ik al jaren gebruik. Hoewel Romen gedateerd is en ik *Eerdmans* inmiddels misschien zelfs verkies, heb ik er om persoonlijke redenen voor gekozen om in deze studie ook naar Romen te verwijzen. Romen is een van de naslagwerken waarmee mijn vader Nico Favié mij vertrouwd heeft gemaakt. Men zou kunnen stellen dat het staat voor alle boeken waarop hij mij vanaf mijn jeugd heeft gewezen. Het zijn er heel wat. Ik ben mijn vader verder dankbaar voor de nauwkeurigheid waarmee hij het typoscript heeft gelezen. Maar de meeste dank gaat uit naar de ondersteuning in bredere zin die ik van hem en van mijn moeder Anneke Favié heb gekregen en van Jos en Sybe Sybesma die ik in dit verband letterlijk naast mijn ouders plaats. Alle vier hebben bijzonder veel tijd, aandacht en energie in mijn onderzoek gestoken: zonder hen had ik dit nooit kunnen doen.

Niet in de laatste plaats bedank ik Armando en zijn vrouw Tony de Meijere. Ik meen te mogen zeggen dat er in de loop der jaren een persoonlijke vriendschap is gegroeid. Zij lieten mij kennismaken met zaken die zeer de moeite waard zijn. Ik denk bijvoorbeeld aan een aantal historische plekken in Berlijn waarop Armando mij heeft geattendeerd en aan het *Parteigelände* in Nürnberg dat ik met hem heb bezocht. Bij Tony kon ik altijd terecht voor informatie over Armando's werk. Ik ben dankbaar dat ik van haar precieze en gedetailleerde kennis gebruik heb mogen maken en voor de correspondentie die wij al die jaren hebben





gevoerd. Ik ben erkentelijk voor hun beider toestemming tot publicatie van een aantal voorbeelden van het beeldende werk van Armando. Tony heeft mij meermalen gastvrij in Berlijn ontvangen en ik heb mij altijd welkom gevoeld. Hierdoor werden mijn bezoeken meer dan *Dienstreise*.







I Inleiding

1 Waarom de poëzie van Armando?

Mijn eerste kennismaking met het werk van Armando betrof de essays die hij in de jaren tachtig vanuit Berlijn voor het *NRC Handelsblad* heeft geschreven. ‘Schuld’ en ‘onschuld’ en de moeilijk te bepalen en in wezen onmogelijke scheidslijn tussen de twee begrippen vormen hierin een belangrijk thema. Het zijn boeiende essays. Ongeveer tegelijkertijd maakte ik kennis met *De ss'ers*: het documentaire boek dat Armando samen met Hans Sleutelaar in 1967 heeft gepubliceerd. Naast een (intrigerend) voorwoord bevat het herinneringen in de vorm van lange monologen van ‘schuldige Nederlanders’: zeven ‘foute’ mannen en een vrouw die tijdens de Tweede Wereldoorlog vrijwillig in de *Waffen ss* hadden dienst genomen.

Waardering voor de wijze waarop Armando zijn thematiek behandelt en voor het geserreerde, begrensde taalregister dat hij hanteert – ongeacht of de woorden uit de mond van Berlijners, Nederlandse ss'ers, of uit zijn eigen mond komen – leidde me, als het ware als een logisch vervolg, naar zijn poëzie.

Deze poëzie is het object van mijn onderzoek. In het bijzonder concentreer ik me op de thematiek en het idioom in relatie met de bijbelse en mythologische intertekst waarvan Armando gebruik maakt.

Een opvallend gegeven is dat de poëzie tot op heden nauwelijks serieuze aandacht heeft gekregen. Voor zover mij bekend is er nog geen enkele poging ondernomen tot een serieuze analyse van een bundel, of zelfs maar van een enkel gedicht. In iets mindere mate geldt het gebrek aan serieuze aandacht overigens ook voor het proza.

2 Afbakening van het onderzoek

Aanvankelijk was ik van plan om mijn onderzoek tot één bundel te beperken. Mijn gedachte ging uit naar *De denkende, denkende doden* (1973). Hoewel deze cyclische bundel in vrije verzen is geschreven, is er sprake van een intrigerend rijm en verder boeide me hierin de wijze waarop Armando zijn thematiek behandelt en het verheven taalregister dat hij hiervoor gebruikt. Het idioom komt overeen met dat van de twee andere bundels die hij in de jaren zeventig heeft gepubliceerd: *Hemel en aarde* (1970) en *Het gevecht* (1976). Het vormt een opmerkelijk contrast met de realistische taal van de *readymades* die hij in het voorafgaande decennium had laten verschijnen. Intrigerender dan deze zaken vond ik echter de korte cyclus ‘Vorstin der machtelozen’ waar *De denkende, denkende doden* mee besluit. Hierin stelt Armando namelijk een vrouw centraal.

Typerend voor Armando's poëtische universum is dat er slechts een beperkt aantal, moeilijk van elkaar te onderscheiden protagonisten in voorkomt. Het zijn uitsluitend ano-



nieme, mannelijke personages: onuitgewerkte karakters die eenzaam of groepsgewijs in een ongenaakbare natuur tegen een vijand strijden. Deze vijand wordt eveneens niet gedefinieerd. Een andere groep protagonisten zijn 'de doden'. Zij behoorden eens tot de strijders en ook zij zijn anonieme, vage karakters.

Het lyrisch subject is ook een anoniem en *flat character* en wordt, net als zijn handelen, verhullend gerepresenteerd. Het subject en de andere protagonisten zijn in alle bundels dezelfde. In de acht gedichten die 'Vorstin der machtelozen' telt, wordt dan voor het eerst een vrouw geïntroduceerd: de 'vorstin'. In latere bundels zal zij niet meer terugkeren en er zullen ook geen andere vrouwelijke protagonisten voor haar in de plaats komen. De mysterieuze 'vorstin' wordt eveneens uiterst verhuld voorgesteld; de hele cyclus is trouwens raadselachtig. Bij een eerste lezing ervan ontging me veel; ik begreep dat ik een elegie las waarin om 'de doden' in algemene zin wordt getreurd, of misschien wel om één onbekende dode. En hoewel de cyclus een verhalend karakter heeft, ontging me het verhaal. Ook het lyrisch subject en zijn rol waren onduidelijk, net als de rol en betekenis van de protagoniste. 'Vorstin der machtelozen' boeide me niettemin enorm.

Kenmerkend voor Armando's oeuvre is niet alleen dat hierin steeds dezelfde personages en hetzelfde lyrisch subject figureren, maar ook dat voortdurend dezelfde thematiek wordt behandeld; het geldt voor de poëzie, maar ook voor het proza en het beeldende werk. Voor de poëzie kiest Armando hierbij steeds hetzelfde vocabulaire dat ik als zijn 'basisidoom' beschouw. In de jaren vijftig voegt hij hier barokke woorden en een atypische en overvloedige interpunctie aan toe en in de jaren zeventig een romantisch en verheven idoom. Vanaf de jaren tachtig wordt het vocabulaire gaandeweg eenvoudiger en beknopter en drukken de gedichten meer dan voorheen 'kaalheid' uit. Daarbij neemt de interpunctie af totdat deze in de tot nu toe laatste bundel, *De naam in een kamer* (1998), zal zijn verdwenen. Het basisidoom blijft echter steeds intact.

De thema's zijn, zoals ik al opmerkte, steeds dezelfde. Het gaat om dader- en slachtofferchap en het verwisselbare karakter van 'de dader' en 'het slachtoffer', schuld en boete, individuele en collectieve strijd, agressie en (oorlogs)geweld, de schijnbare ongenaakbaarheid van de natuur en het onbarmhartige voortschrijden van de tijd.

Naar mijn mening kunnen de thema's in één centrale schuldthematiek worden samengevat. In alle bundels is er namelijk zonder uitzondering sprake van een moord die door het lyrisch subject wordt gepleegd. De moord wordt uiterst verhuld gerepresenteerd, meestal slechts gesuggereerd en speelt zich soms zelfs in het 'wit' tussen de gedichten of tussen de dichtstrofen af. Slechts met behulp van intertekstuele verwijzingen binnen het eigen oeuvre en uitlatingen van Armando in secundaire teksten, zoals de schaarse interviews waarin hij op dit onderwerp is ingegaan, is het mogelijk om de moordthematiek bloot te leggen. Ik zal dit in mijn onderzoek doen. Het slachtoffer van de moord wordt zo mogelijk nog meer verhuld gerepresenteerd dan de moorddaad, en ook hier geldt dat men door middel van interteksten pas duidelijk kan maken dat hij een soldaat is, afkomstig uit het Duitse leger dat Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog bezet hield. Verwijzingen naar het historische moment en naar locaties worden in de poëzie eveneens verhuld.

De thematiek houdt verband met de schuld van het lyrisch subject aan de moord en zijn verlangen om deze schuld op te schorten. Deze problematiek beschouw ik als het brandpunt van Armando's poëzie. Voortdurend hanteert de dichter verhullingsmechanismen in



zijn pogingen om het lyrisch subject van zijn schuld te ontdoen. De mechanismen en de wijze waarop zij worden gehanteerd, vormen een essentieel deel van het onderzoek.

Met behulp van de intertekst maak ik verder het biografische karakter van de poëzie duidelijk en laat ik zien op welke wijze Armando hier voortdurend een ver- en onthullend spel speelt, zonder dat hij expliciet naar bepaalde, belangrijke gebeurtenissen en locaties uit zijn jeugd tijdens de Tweede Wereldoorlog verwijst.

3 Bijbelse en mythologische interteksten

Bij de behandeling van de schuld van het lyrisch subject maakt Armando van bijbelse en mythologische interteksten gebruik. Door een groot aantal van deze intertekstuele verwijzingen bloot te leggen laat ik bijvoorbeeld zien dat het subject zich met Jezus identificeert, in het bijzonder met zijn rol in het lijdensverhaal, waarin hij als een onschuldige de kruisdood zal sterven. Ook vereenzelvigd hij zich met een aantal heroïsche en mythologische figuren, en dan specifiek in hun betekenis van tragische heersers of leiders, die zichzelf als goddelijk en onsterfelijk beschouwden, en / of door anderen zo werden gezien.

Het gebrek aan interesse voor de bijbelse intertekst is kenmerkend voor de receptie van Armando's poëzie tot nu toe.¹ In de bundels uit de jaren zeventig geldt 'God' als een belangrijke instantie en zijn referenties aan de Bijbel ondanks het hermetische karakter van de gedichten zichtbaar. Verwijzingen naar het scheppingsverhaal uit Genesis zijn evident en werden door een aantal publicisten opgemerkt. Het is opmerkelijk dat de titel van het vroege schilderij *J'ai tué mon frère Abel* uit 1954 tot op heden niet in een breder dan uitsluitend kunsthistorisch perspectief is beschouwd – het laatste is overigens tot nu toe slechts in beperkte mate gebeurd, en heeft niet tot interessante conclusies geleid. De expliciete verwijzing van de titel naar Genesis is nooit een aanleiding geweest om de relatie tussen Armando's werk met de Bijbel te onderzoeken. Wellicht heeft men de titel als een soort 'open deur' – het verhaal over Kaïn en Abel is immers bekend – en misschien ook als weinig meer dan een provocatie beschouwd. In de beginjaren hadden veel van Armando's artistieke uitingen immers een provocerend aspect. De schilder vraagt aandacht voor de geweldsthematiek van zijn schilderij door naar het verhaal te verwijzen, dat traditioneel bekend staat als de eerste moord in de mensheid. Naar de bijbelse en culturele context van het verhaal van Kaïn en Abel in verband met Armando's oeuvre is verder nooit gekeken, net zomin als naar de rol en betekenis van God of Genesis in *Hemel en aarde*, *De denkende*, *denkende doden* en *Het gevecht*. Deze bundels vertonen romantische trekken, en gold de identificatie van de dichter met God niet als een duidelijk en overbekend kenmerk van de romantiek? Nog een open deur, dus. In teksten of interviews heeft Armando, die zelf geen christelijke achtergrond heeft, zich nooit over zijn interesse voor (bepaalde) bijbelse teksten uitgelaten. In een interview van Libuse Brozek komt zijn belangstelling voor het christendom haast terloops naar voren.²

Als een zelfstandige taaluiting is *J'ai tué mon frère Abel* met het volgende monostichon uit Armando's voorlaatste bundel *De hand en de stem* (1998) verbonden:

ben ik mijn broeders hand?³





De twee regels: een weinig verhullende, ondubbelzinnige en feitelijke constatering van schuld, die bovendien door een 'ik' wordt geuit – in Armando's werk zal dit niet vaak meer voorkomen – en een in poëtische taal geformuleerde vraag naar schuld die door een lyrisch subject wordt gesteld, markeren twee momenten die 43 jaren omvatten. In deze periode heeft het subject / de dichter op velerlei manieren, maar met hetzelfde idioom, op een haast monomane wijze naar pogingen gezocht om de moord en dus de schuld van het lyrisch subject teniet te doen. Deze intrigerende regels vormden voor mij een belangrijke reden om het corpus uit te breiden tot het poëtische oeuvre zoals dit in de *Verzamelde gedichten* (1999) werd samengebracht. Een andere reden was de hoge mate van intertekstualiteit binnen het oeuvre, die bij een interpretatie moeilijk kan worden genegeerd.

In dit onderzoek gaat mijn aandacht in het bijzonder uit naar de poëzie uit de jaren zeventig, met speciale aandacht voor de cyclus 'Vorstin der machtelozen'. Tijdens het onderzoek werd het duidelijk dat de mysterieuze vrouw in deze cyclus op een bijbelse vrouw blijkt te zijn geïnspireerd; zij bevestigde mijn vermoeden dat er een coherente verbinding tussen de poëzie en de intertekst moest bestaan. Mijn doel is om in het navolgende de schuldproblematiek met behulp van de bijbelse en de mythologische intertekst te ontsluiten. De nadruk ligt hierbij op verwijzingen naar de Bijbel.

Mijn keuze voor de bijbelse en mythologische intertekst betekent natuurlijk een beperking. Ik ben me ervan bewust dat men Armando's poëzie ook in verband met andere dan christelijke godsdiensten kan lezen. Een eerste aanwijzing hiervoor is de titel van een beeldend werk, de diptiek *Monument voor Ahriman*, dat hij in 1975 heeft gemaakt. Aanwijzingen dat Armando zich naast het christendom met andere religies heeft beziggehouden, vindt men verder in het eerder genoemde interview van Brozek dat naar aanleiding van de inhoud van Armando's boekenkast werd gevoerd.⁴ Naast interesse voor oosterse godsdiensten en filosofie blijkt hieruit ook een interesse voor onder meer westerse filosofie, kunstgeschiedenis, literatuur, geschiedenis en biografieën van staatslieden, vorsten en 'fanatici van de macht [...] of van de christelijke idealen'.⁵ Wat betreft de intertekstuele relatie met de westerse filosofie wil ik opmerken dat deze ook buiten het kader van mijn onderzoek valt. Ik denk hier in het bijzonder aan Nietzsche wiens invloed zeker niet kan worden genegeerd. Nietzsche komt hier slechts ter sprake in verband met de motto's die Armando aan hem heeft ontleend en naar aanleiding van bepaalde mythologische thema's. Ook komt het gedachtengoed van Nietzsche ter sprake wanneer het voor het begrip van een andere intertekst: de *Duineser Elegien* van Rilke, van belang is. De relatie tussen Armando's oeuvre en dat van Nietzsche verdient zeker uitgebreidere aandacht. Hetzelfde geldt voor Karl Jaspers en Ernst Jünger. In deze studie sta ik in verhouding wat langer bij Jaspers stil omdat het motto uit *Tucht*, dat aan hem is ontleend, als een verhullende verwijzing naar de schuldthematiek functioneert en door Armando blijkt te zijn bewerkt. Het verband tussen Jaspers existentiële filosofie en het werk van Armando verdient meer aandacht. Voor Jünger geldt dat ik me hier beperk tot de betekenis van een aantal van de motto's die Armando uit zijn werk heeft genomen. De relatie tussen het werk van Armando en dat van Jünger, in het bijzonder in verband met de geweldsthematiek van beiden, verdient naar mijn mening een afzonderlijke studie.

'De heerser' geldt als een belangrijke benaming in Armando's poëzie. Daarom, en vanwege het thema 'macht', ligt de relatie met Machiavelli en zijn belangrijkste werk *Il Principe* (*De heerser*) voor de hand – ook Machiavelli is immers een 'fanaticus van de macht'. Ook





hiervoor geldt dat deze interessante (intertekstuele) relatie in dit onderzoek vanwege de begrenzing van de gebruikte interteksten niet aan bod komt.

4 Het corpus

Mijn corpus bestaat uit de acht dichtbundels die Armando tussen 1964 en 1998 heeft gepubliceerd: de *Verzamelde gedichten* (1964), *Hemel en aarde* (1971), *De denkende, denkende doden* (1973), *Het gevecht* (1978), *Tucht* (1980), *De Veldtocht* (1989), *De hand en de stem* (1995 en *De naam in een kamer* (1998). Wat betreft de eerste bundel beperk ik me tot de gedichten die volgens de datering van de afdelingen in de jaren vijftig zijn ontstaan. Een reden hiervoor is dat zij, net als de overige bundels, als een cyclus kunnen worden gelezen. De zogenoemde 'realistische' poëzie uit de jaren zestig, het betreft hier *readymade*-cycli, valt buiten het bestek van dit onderzoek – hoewel de *readymades* in een aantal gevallen duidelijk thematische en idiomatische overeenkomsten met de overige poëzie hebben. Ook de cyclus *Het plechtig. het donkere / das feierliche. das dunkle* (1984) valt buiten het onderzoekscorpus. Deze korte cyclus, die slechts uit zes kleine gedichten bestaat, is vier jaar na *Tucht* verschenen als een bibliofiele uitgave met zes litho's van de auteur en bevat voor het merendeel gedichten uit *Tucht*. Aparte aandacht hiervoor acht ik in verband met mijn onderzoek niet opportuun.

Ik maak hier gebruik van de eerste drukken van de bundels.⁶ Hoewel er nauwelijks tekstuele verschillen bestaan tussen de zelfstandig uitgegeven drukken en de cycli zoals ze in de *Verzamelde gedichten* uit 1999 werden opgenomen, bepaal ik me tot de eerste drukken vanwege de paratekstuele verschillen tussen de zelfstandige bundels en de verzamelbundel. De cycli worden in de *Verzamelde gedichten* anders gepresenteerd: witpagina's zijn bijvoorbeeld weggelaten; de illustraties uit *Het gevecht* zijn niet opgenomen; afbeeldingen van de litho's die aan de bibliofiele uitgave van *De hand en de stem* werden toegevoegd ontbreken en natuurlijk ontbreken ook de omslagafbeeldingen, de flapteksten en de teksten van de achterplaten. Dergelijke tekstexterne elementen zal ik in dit onderzoek betrekken. Ik besteed ook aandacht aan de litho's uit de bibliofiele uitgave van *De naam in een kamer*, waarvan afbeeldingen in zowel de druk van De Bezige Bij als in de *Verzamelde gedichten* niet werden opgenomen. Hetzelfde geldt voor de litho's uit de bibliofiele uitgave van *De hand en de stem*.⁷ Wanneer ik citeer, verwijs ik gemakshalve naar de betreffende pagina in de *Verzamelde Gedichten* uit 1999.

In 2003 is *Schoonheid is niet pluis. Verzameld proza* verschenen. In deze uitgave werd niet al het proza verzameld.⁸ Hierna werden nog twee nieuwe titels uitgegeven die ik ook in mijn onderzoek betrek. Het leek me daarom overzichtelijk om wat betreft het proza naar de eerste drukken te verwijzen.⁹ Ik maak een uitzondering voor *Dagboek van een Dader* (1973) waarvan de eerste druk zonder paginanummering werd uitgegeven. Wat dit boek betreft verwijs ik naar de tweede druk uit 1990 dat wel paginanummers bevat.

Ik heb ervoor gekozen om van drie bijbelvertalingen gebruik te maken: de vertaling van het Nederlandsch Bijbelgenootschap uit 1951, de Willibrordvertaling van de Katholieke Bijbelstichting uit 1977 en de Nieuwe Bijbelvertaling door het Nederlands Bijbelgenootschap





uit 2003. Eénmaal zal ik naar de Statenvertaling verwijzen.¹⁰ In de meeste gevallen gebruik ik de Nieuwe Bijbelvertaling. Wanneer ik de Bijbel aanhaal in verband met dichtregels of woorden die in een letterlijk of bijna letterlijk verband staan met een passage uit een van de oudere bijbelvertalingen, citeer ik uit deze vertaling. Eventueel vermeld ik een tweede vertaling in de voetnoot. In het bijzonder in hoofdstuk 6, waarin *De hand en de stem* en *De naam in een kamer* centraal staan, verwijs ik meermalen naar de oudere vertalingen omdat hiermee de relatie tussen een bepaald idioom uit *De hand en de stem* en de bijbelse taal uit de vroegere vertalingen, beter naar voren komt. Het woord ‘aangezicht’ dat zowel in de bijbelse taal als bij Armando een belangrijk begrip is, wordt bijvoorbeeld niet in elke vertaling gebruikt.

Het bleek onbelangrijk om te achterhalen welke bijbelvertaling Armando zelf heeft gelezen. In de meeste gevallen verwijst hij naar bepaalde bijbelse verhalen en thema’s zonder dat er sprake is van letterlijke citaten of van verdraaide citaten die men tot een expliciete bijbelvertaling kan terugvoeren. Wanneer er sprake is van een verdraaiing, bijvoorbeeld ‘ben ik mijn broeders hand?’ kan deze meestal tot een bekende bijbelse zinsnede, die haast spreekwoordelijk is geworden, worden herleid.

Ik heb er hier bewust voor gekozen om de Statenvertaling niet als brontekst te gebruiken. De archaïsche taal van deze vertaling zou de lezer van dit onderzoek kunnen afleiden en mogelijk te zeer aan de parodie doen denken, die Armando in zijn verhalende literatuur meermalen gebruikt.

In de gedichten verwijst Armando naar bijbelverhalen, die als algemeen bekend kunnen worden beschouwd, zoals het lijdensverhaal en het verhaal over Mozes. De verwijzingen staan steeds in verband met de schuldthematiek. De passage uit *Herenleed* die ik in hoofdstuk 5 ter sprake zal brengen en waarin Armando de Statenvertaling parodieert, maakt het verschil met zinspelingen op de Bijbel in de poëzie duidelijk. De verwijzing naar de archaïsche taal van de Statenvertaling geldt in de absurdistische *Herenleed*-tekst als een verhulingsmechanisme dat voor een hilarisch en vervreemdend effect moet zorgen waarmee de lezer van de schuldthematiek wordt afgeleid. De problematiek is dan wel serieus, maar het middel is lichtzinnig. De poëzie onderscheidt zich ook wat dit betreft.

5 Korte inhoud van de hoofdstukken

In mijn onderzoek maak ik gebruik van de verworvenheden van de structuralistische poëzie-analyse en de intertekstualiteitstheorie, die inmiddels in de praktijk van de analyse van poëzie gemeengoed zijn geworden.

In hoofdstuk 2 behandel ik de thema’s en het idioomgebruik in een breed verband, namelijk zowel in de poëzie als in de verhalende literatuur. Ook besteed ik aandacht aan het beeldende werk omdat daarin dezelfde thematiek centraal staat. Het accent ligt eerst op verhulingsstrategieën en herhalingprincipes die Armando hanteert om de schuld van het lyrisch subject op te schorten. Ruime aandacht is er voor ‘de hand’ die in de poëzie en in het proza als een *pars pro toto* functioneert en als een belangrijk strategisch element geldt. Daarna concentreer ik me op het subject ‘Armando’ zoals dit wordt gedefinieerd in de poëzie en de manifesten die Armando in de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig heeft geschreven.





Opvallend is dat dit subject, dat in de beide tekstsoorten met agressie en machtsvertoon is omgeven, consequent binnen hetzelfde machtsdiscours wordt beschreven. De manifesten en de gedichten functioneren beide als programmatische machtsdiscoursen, maar er is ook sprake van hetzelfde soort verhullingstrategieën die Armando in het overige werk hanteert. Ten slotte zal ik mijn aandacht toespitsen op het verband tussen *Een tekst*, de openingsrede die Simon Vinkenoog voordroeg ter gelegenheid van een tentoonstelling die Armando in 1957 heeft gehouden, en de illustraties die Armando bij deze tekst heeft gemaakt. Een belangrijke intertekst voor de openingsrede is de *Ramayana* van Valmiki. Duidelijk wordt dat Armando's illustraties een geheel eigen interpretatie zijn van zowel Vinkenoogs tekst als de *Ramayana*. In zijn beeldtaal heeft hij de verwijzingen hiernaar met een tweede intertekst vervlochten, namelijk de eerste drie hoofdstukken van Genesis, een tekst over de oorsprong van het kwaad.

In het derde hoofdstuk staat de poëzie uit de jaren vijftig centraal. Ik behandel hierin een aantal belangrijke thematische, idiomatische en formele kenmerken waarmee Armando's poëziedebuutbundel, de *Verzamelde gedichten* (1964), zich van de navolgende bundels onderscheidt. Ik concentreer me hierbij op de poëzie uit de jaren vijftig. Met behulp van de publicatiegeschiedenis van Luceberts 'twee handjes', dat een expliciete intertekst voor 'met m'n handjes' van Armando is, zal ik duidelijk maken dat men de chronologische ordening van de eerste tien afdelingen van de *Verzamelde gedichten*, die gedichten uit de jaren vijftig bevatten, niet als een verwijzing naar de genese van deze gedichten kan beschouwen. De clustering blijkt retorisch te zijn gemotiveerd en er is sprake van een impliciete narratieve structuur met een cyclisch karakter. Een belangrijk argument hiervoor is de positie van de drie benoemde personen in de bundel: 'armando', de 'duitser' en 'eva'. De bijbelse intertekst die Armando heeft gebruikt, maakt verder duidelijk dat het lyrisch subject naar Jezus is gemodelleerd en dat men de bundel als een anti-scheppingsmythe dient te lezen.

In hoofdstuk 4 behandel ik de drie bundels die Armando in de jaren zeventig heeft gepubliceerd. Ik besteed aandacht aan formele, thematische en idiomatische kenmerken, in het bijzonder aan paratekstuele elementen zoals de afbeeldingen op de omslagen, de illustraties die Armando bij *Het gevecht* heeft gemaakt en de motto's die hij aan de bundels heeft toegevoegd. De bundels uit de jaren zeventig zijn minder gewelddadig en agressief dan de debuutbundel. Door de verwijzingen naar de bijbelse en mythologische intertekst bloot te leggen zal ik laten zien welke pogingen Armando onderneemt om het lyrisch subject van zijn schuld aan de moord op 'de Duitse soldaat' vrij te pleiten. De intertekst wordt door de paratekstuele verwijzingen in belangrijke mate ondersteund en versterkt.

In hoofdstuk 5 concentreer ik me op de twee bundels die Armando in de jaren tachtig heeft gepubliceerd: *Tucht* (1980) en *De Veldtocht* (1989). Het accent ligt op *Tucht* dat ik als een keerpunt in Armando's oeuvre beschouw. In de eerste paragrafen behandel ik formele, thematische en idiomatische elementen in verband met de verhullingsthematiek en zal ik onder andere aandacht besteden aan het motto van *Tucht* dat Armando aan Karl Jaspers heeft ontleend. Duidelijk wordt op welke wijze het motto, onder andere door de bewerking ervan door de dichter, in de schuldproblematiek van Armando's bundels wordt geïntegreerd. Verder verduidelijk ik het versoberingsproces dat met *Tucht* wordt ingezet en besteed ik aandacht aan het verhalende karakter van de poëzie dat vanaf *Tucht* sterker wordt. Met behulp van *De straat en het struikgewas* (1988), dat in mijn hele onderzoek als een belangrijke intertekst geldt, zal ik de verwijzingen verduidelijken naar de historische locatie en het historische





moment, namelijk (de omgeving van) Kamp Amersfoort in de Tweede Wereldoorlog. In het tweede deel, vanaf paragraaf 10, concentreer ik me op de bijbelse intertekst. Ik zal aantonen dat het gedichtelement 'geknield', dat het meest gebruikte woord uit de cyclus is, een sleutelpositie vervult. Het verwijst niet alleen naar de intertekst, maar verbindt ook op ingenieuze wijze de dader met het slachtoffer. In *Tucht* heeft Armando de verwijzingen naar bijbelse personen met Mozes uitgebreid. Daarbij rekt hij het beeld van ver- en onthulling op tot het beeld van de goddelijke openbaring, waarvoor geldt dat zichtbaarheid en onzichtbaarheid belangrijke elementen zijn.

Vervolgens stel ik in hoofdstuk 6 de twee bundels centraal die Armando in de jaren negentig heeft geschreven: *De hand en de stem* (1995) en *De naam in een kamer* (1998). 'God', die als dichtelement in de jaren tachtig reeds was verdwenen, maar wel nog in een motto bij *Tucht* een rol speelde, lijkt nu volledig onzichtbaar gemaakt. Verwijzingen naar 'de moord op de Duitse soldaat' zijn hierin het meest verhuld gerepresenteerd, maar toch is het in beide bundels een belangrijk thema. Ik zal laten zien dat er in de poëzie uit de jaren negentig sprake is van een ontwikkeling in het gebruik van symbolische figuren. Verwijzingen naar de Bijbel zijn in een minder bloemrijke taal gesteld, en lijken ook iets minder talrijk. In het bijzonder geldt dit voor *De naam in een kamer*. Opmerkelijk is dat zij zich op symbolische beelden toespitsen, met name in *De hand en de stem* waarin Armando onder andere duivelse symbolen en symbolen die betrekking hebben op de rechter- en linkerhand gebruikt. De oorsprong van de symbolische beeldspraak is overwegend bijbels. *De hand en de stem* wijst op de vanzelfsprekendheid waarmee deze beeldspraak los van de oorspronkelijke betekenissen is gaan functioneren en voert bepaalde uitdrukkingen zoals 'ben ik mijn broeders hoeder?' terug naar hun bijbelse oorsprong en problematiseert deze. Ik zal laten zien hoe de symbolische beeldspraak wordt versterkt door de litho's die in de bibliothele uitgave zijn opgenomen.

De litho's bij *De naam in een kamer* onderstrepen de symbolen die in deze dichtcyclus aan de orde komen. Zij verwijzen in mindere mate naar 'de moord'. Duidelijk wordt dat deze wel is gethematiseerd, en ook op welke wijze het verhaal dat in deze bundel centraal staat hiermee in verband wordt gebracht. Ook hier geldt dat ik slechts met behulp van interteksten, in het bijzonder een van de publicaties van J.L. Bloemhof over Amersfoort in de Tweede Oorlog, verwijzingen kan blootleggen naar het historische verhaal dat als uitgangspunt voor de cyclus heeft gediend.

Tot slot keer ik in het laatste hoofdstuk, hoofdstuk 7, terug naar de poëzie uit de jaren zeventig. Ik concentreer me op 'Vorstin der machtelozen'. Mijn analyse en interpretatie hebben tot doel om de cyclus te ontsluiten en de rol en betekenis van 'de vorstin' te duiden. Ik definieer de cyclus als een herschrijving van de moderne elegie die in de traditie van de Duitse klassieke elegie is geschreven. Verwijzingen naar het Nieuwe Testament maken duidelijk dat het subject ook hier naar Jezus is gemodelleerd. Het subject identificeert zich met zijn slachtoffer. Met behulp van de relatie met een aantal belangrijke interteksten laat ik zien hoe op verholde wijze de dood en opstanding van 'de Duitse soldaat' worden gethematiseerd. Het subject wordt geassisteerd door 'de vorstin' die ook naar een bijbelse persoon is gemodelleerd. Ik zal laten zien dat 'de vorstin' dezelfde is als de vrouwelijke protagonist in de andere cycli uit deze periode. Een analyse van een aantal gedichten hieruit dient ter verduidelijking van haar rol bij dood en opstanding. De summier verwijzingen naar een vrouw in *Dagboek van een Dader* dat ook in deze periode is ontstaan, steunen mijn interpretatie.





In een korte paragraaf keer ik terug naar de debuutbundel, de *Verzamelde gedichten*, om te laten zien dat Armando naar alle waarschijnlijkheid in zijn poëtische debuut, *'ik kom naar de oosterse dancing'*, reeds naar haar heeft verwezen. Woede en verzet, mede gericht tegen 'de vorstin', zijn elementen die men in 'Vorstin der machtelozen' niet kan negeren. Naar mijn mening verduidelijken ze het besef van de dichter dat hij er niet in slaagt om met deze poëtische constructie het subject van zijn schuld vrij te pleiten.







II Schuld en agressie: thema's en idioom in het werk van Armando

1 Inleiding

Een van de meest opvallende karakteristieken van het literaire werk van Armando is de thematische en idiomatische eenheid. Het hele oeuvre wordt bepaald door een kern van voortdurend terugkomend vocabulaire en uitdrukkingen. Op indringende wijze behandelt Armando steeds dezelfde thematiek waarbij hij consequent hetzelfde idioom gebruikt. Omdat de thema's kenmerkend zijn voor zowel de poëzie als het proza, beschouw ik in dit hoofdstuk de thematiek en het idioomgebruik in een breed verband, namelijk in beide genres.¹ In het beeldende werk staat dezelfde thematiek centraal, daarom besteed ik hier ook aandacht aan. In de navolgende hoofdstukken concentreer ik me op de thema's en het idioom van de poëzie in het bijzonder.

Behalve op verhullingstrategieën en herhalingprincipes ga ik verder in op het subject 'Armando' dat in de poëzie en de manifesten uit de jaren vijftig een belangrijke rol vervult. Verder komen de relatie tussen *Een tekst*, de openingsrede van Simon Vinkenoog ter gelegenheid van een tentoonstelling van Armando in 1957, en de illustraties die Armando bij deze tekst heeft gemaakt, aan de orde.

2 Verhullingstrategieën en herhalingsprincipes

In zijn werk spreekt Armando over geweld, over de verhouding tussen dader(s) en slachtoffer(s), over schuld en boete, de dood, de natuur en de tijd. Deze thema's behandelt hij niet als geïsoleerde onderwerpen, maar ze zijn steeds onlosmakelijk met elkaar verbonden. Voor het overbrengen van het in dit werk verwoorde gedachtegoed zijn ze van elkaar afhankelijk. Zo bevat Armando's poëtische oeuvre bijvoorbeeld geen gedichten die de natuur als een opzichzelfstaand thema behandelen. Wanneer er sprake is van de natuur, beziet hij deze consequent in relatie tot gewelddadige handelingen; deze handelingen vinden altijd in een landschappelijke omgeving plaats. De beschouwing van de natuur is nooit zonder het besef van een *locus delicti*; een misdrijf heeft de natuur als het ware besmet, zoals het dit ook deed met de andere zaken: dader(s) en slachtoffer(s), de dood, de tijd en schuld.

De thematiek heeft een algemeen karakter, maar Armando behandelt deze in relatie tot een versluierd gepresenteerde realiteit, namelijk bepaalde gebeurtenissen uit zijn jeugd. Hiervan heeft de lezer slechts mondjesmaat in bepaalde prozawerken of in interviews kunnen kennismaken. Autobiografische elementen behandelt Armando in de poëzie en het proza niet realistisch. Consequent vermijdt hij in beide genres historisch controleerbare feiten of stelt ze verhuuld aan de orde. Ook in zijn documentaire werk speelt hij een oncontroleerbaar spel met feit en fictie. De historische werkelijkheid behandelt hij in het gehele oeuvre als een taboe.





Armando (1929) woonde als kind tijdens de Tweede Wereldoorlog in Amersfoort, een garnizoensstad met veel militaire bewegingen en – dit is voor hem nog bepalender geweest – in de onmiddellijke nabijheid van het *Polizeiliches Durchgangslager Amersfoort*, beter bekend als Kamp Amersfoort, dat aan de rand van de stad op de Leusderhei was ingericht. De gebeurtenissen in dit doorgangskamp en in de omgeving van dit kamp tijdens de Tweede Wereldoorlog zijn de directe aanleiding van zijn thematiek. In interviews, die in dit opzicht verschillen van de specifieke verwerking van autobiografische gegevens in het literaire werk, verwijst Armando wél expliciet naar de realiteit en dus ook naar zijn jeugd in Amersfoort. Wanneer interviewers echter vragen naar zijn persoonlijke betrokkenheid bij de gebeurtenis die hij in al zijn literaire en in veel van zijn beeldende werk tematiseert, namelijk de moord die een jongen pleegt op een (Duitse) soldaat, weigert Armando de vraag te beantwoorden, en hij motiveert dit door te benadrukken dat kunst voor hem de transformatie van persoonlijke ervaringen betekent. Het openhartigste over het waarheidskarakter van het dominante motief van ‘de moord op de Duitse soldaat’ spreekt Armando in een vrij recent interview van Pieter Webeling:

In mijn boek *De straat en het struikgewas* komt een passage voor waarin een Duitse soldaat met een mes om het leven wordt gebracht. Ik heb dat gezien. Ik was daarbij. Het was na spertijd; we werden betrappt. Of ik hem zelf heb gedood... dat zal ik nooit zeggen. Waarom zou ik? Dat gaat een ander niks aan. Dan wordt het zo sensationeel, zo vals, zo pathetisch.²

Transformatie is een essentieel onderdeel van Armando's poëtica. In een vraaggesprek met Wim Kayzer licht hij dit toe: ‘Ik kan niet alleen die herinneringen vertellen, dat vind ik niet interessant genoeg. Ik ben geen ik-schrijver. Ik vind mezelf niet interessant genoeg om mijn gevoelens te vertellen, ik moet het omzetten.’³ In een interview met Antje von Graevenitz benadrukt hij door naar Shakespeare en Dostojevski te verwijzen het universele karakter van zijn thematiek en geeft hij aan hoe deze zich verhoudt tot de werkelijkheid:

Ik ben geen geschiedschrijver, ik ben kunstenaar. Als geschiedschrijver moet je in de eerste plaats duidelijk zijn en inderdaad de zwarten en de witten laten zien, voorzover die objectief zijn vast te stellen. Maar ik probeer dingen te begrijpen die van z'n leven nooit te begrijpen zijn. Dat doe ik schilderend en schrijvend, waarbij ik gebruik maak van historische feiten. Het zijn over het algemeen menselijke onderwerpen die ook bij Shakespeare of Dostojevsky voorkomen maar die bij mij een extra stimulans hebben gekregen door de samengebalde vorm van leven tijdens de bezetting en nu door mijn leven in Berlijn.⁴

In het bovenstaande citaat uit het gesprek met Kayzer verwijst Armando overigens ook naar Shakespeare en Dostojevski. Interviews met Armando volgen steeds een zelfde patroon, of het onderwerp nu ‘Wagner, Berlijn en de schoonheid van geweld’ is, zoals bij Von Graevenitz,





of 'geheugen en bewustzijn', zoals bij Kayzer. Herhaling is niet alleen een belangrijk en dominant formeel kenmerk van het literaire en het beeldende oeuvre; ook in interviews is al heel lang sprake van hetzelfde beheerste verhaal met identieke details en voorbeelden. Alleen in de schaarse vroege interviews is de toon losser en 'leidt' Armando minder het gesprek. Een goed voorbeeld hiervan is het vraaggesprek dat Betty van Garrel in 1971 met hem voerde.⁵ In haar inleiding stelt zij dat zij zich in de positie van interviewer onwennig voelt omdat het hier gaat om 'iemand uitvragen die je kent'. Het interview is waarschijnlijk geautoriseerd – Armando wordt overigens slechts een enkele keer letterlijk aangehaald en verder steeds geparafraseerd. Het bevat gedetailleerde informatie over zijn jeugd en is naast dat van Webeling het enige vraaggesprek dat ik heb kunnen achterhalen waarin op directe wijze wordt verwezen naar zijn betrokkenheid bij 'de moord op de Duitse soldaat'.

Bij de gecontroleerde uitlatingen over zijn persoonlijke verleden in de latere interviews speelt duidelijk hetzelfde verhullende principe een rol dat Armando voor zijn artistieke werk hanteert. De herhaling in interviews van steeds dezelfde hoeveelheid informatie verhuult in zekere zin datgene waarover hij niet, of slechts in beperkte mate, wenst te spreken. Het vroegste interview dat ik heb kunnen achterhalen is van Hans Verhagen uit 1961. Waarschijnlijk is dit het enige uit deze periode.⁶ In dit vraaggesprek bestaat het verhullende scherm uit een zorgvuldige mythe die de geïnterviewde rond zijn persoon construeert. Het is een duidelijke pendant van 'het fenomeen Armando': het personage dat hij tegelijkertijd in een aantal van zijn eigen teksten heeft gecreëerd.

Bij de samenstelling van zijn verzameld proza dat in 2003 is verschenen, heeft Armando een nadrukkelijk onderscheid tussen literaire en niet-literaire teksten gemaakt. *De ss'ers*, dat hij samen met Hans Sleutelaar schreef, *Geschiedenis van een Plek*, met Hans Verhagen en Maud Keus, *Mensenpraat* en *De bokkers* werden vanwege de volgens hem te nauwe relatie met de werkelijkheid niet in *Schoonheid is niet pluis. Verzameld proza* opgenomen.⁷ Over het in zijn ogen non-fictieve karakter van de twee eerste boeken was Armando het meest expliciet.

Het autobiografische verslag dat Armando in het documentaire boek *Geschiedenis van een Plek* doet, bevat elementen die in het literaire werk haast letterlijk terugkomen. Het boek, ontstaan naar aanleiding van een lange documentaire die hij in 1978 met Verhagen voor de VPRO-televisie heeft gemaakt, bevat een in fragmenten gepresenteerd verslag van Armando's persoonlijke ervaringen tijdens de Tweede Wereldoorlog in Amersfoort. Het is ingebed in een reportage die is opgebouwd uit getuigenissen van diverse betrokkenen bij de gebeurtenissen in Kamp Amersfoort. De reportage is op haar beurt ingebed in het verslag van de geschiedenis van het deel van de Leusderheide dat vanaf augustus 1941 als gevangenenkamp was ingericht.

De formele overeenkomsten tussen het boek en de andere documentaire teksten zoals *De ss'ers* en de essays met de titel 'Flarden', die Armando in de jaren tachtig vanuit zijn woonplaats Berlijn voor *NRC Handelsblad* heeft geschreven, zijn opvallend.⁸ Al deze documentaire teksten bestaan uit onbecommentarieerde citaten van geïnterviewden. In *De ss'ers* en de 'Flarden' spreken de geïnterviewden (bijna uitsluitend) over hun herinneringen aan de Tweede Wereldoorlog. De geïnterviewden kunnen worden gekwalificeerd als daders – al zetten veel van de monologen de lezer ertoe aan om het zwart-witdenken dat de kwalificatie impliceert ter discussie te stellen. Armando tematiseert hiermee de dader-slachtofferproblematiek. In *Geschiedenis van een Plek* komen de slachtoffers aan het woord. In de





twee eerstgenoemde teksten zijn de geïnterviewden overigens anoniem, in het laatste boek worden ze met naam en toenaam genoemd. Van betekenis is, dat Armando – ofschoon hij medeauteur is van *Geschiedenis van een Plek* – zichzelf hierin dezelfde rol toekent als de andere geïnterviewden. Ook hij komt aan het woord als betrokkene, wat feitelijk betekent dat hij zichzelf citeert. Op deze wijze schept hij distantie in de presentatie van zijn persoonlijke herinneringen. Verhagen benadrukt in de inleiding van het boek dat Armando in de film ook een gedistantieerde en afstandelijke rol heeft: het idee voor de film, schrijft Verhagen, is van Armando afkomstig, maar ‘zelf verhaalde hij z’n jeugdherinneringen buiten beeld.’⁹ De verholde wijze waarop hij autobiografische gegevens in *Geschiedenis van een Plek* presenteert moet ook worden gezien als een esthetische selectie van de auteur en is een variant op hetzelfde verhullende principe dat het hele oeuvre kenmerkt. In de film blijft Armando onzichtbaar, maar niet alleen het behandelde thema wordt gepresenteerd op een wijze die kenmerkend is voor Armando; filmbeelden vertonen grote overeenkomsten met het beeldende werk.

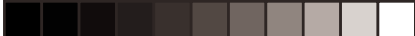
Herhaling speelt in het hele oeuvre een belangrijke rol. Passages uit *Geschiedenis van een Plek* waarin Armando wordt geciteerd, komen bijvoorbeeld bijna letterlijk terug in het nadrukkelijk als fictie gepresenteerde *De straat en het struikgewas*. D. Schram pleitte reeds voor een literaire lezing van *De ss'ers* – dit heeft tot op heden geen navolging gekregen. Mijns inziens dient ook *Geschiedenis van een Plek* niet uitsluitend als een documentair verslag van de gebeurtenissen in en rond Kamp Amersfoort gelezen te worden, maar ook als een onderdeel van het literaire werk.¹⁰ Een onderzoek naar en analyse van het idioom van bepaalde passages moet meer duidelijkheid geven over de methode van selectie waardoor de overeenkomsten en verschillen tussen het documentaire en literaire werk beschreven en geïnterpreteerd kunnen worden. De artistieke aspecten die een bepalend onderdeel zijn van de documentaire teksten moeten hierbij ook worden betrokken.

Armando heeft zich in 1979 in Berlijn gevestigd en deed in de jaren tachtig onder de kop ‘Armando uit Berlijn’ tweewekelijks in *NRC Handelsblad* verslag van zijn persoonlijke ervaringen in deze stad. De essays, waarvan de bovengenoemde ‘Flarden’ deel uitmaken, hebben een hoog realiteitsgehalte: ze spelen in een herkenbare historische omgeving, het Berlijn van de jaren tachtig, en er is sprake van een observerende verteller die samenvalt met de schrijver. In een groot aantal van de essays heeft Armando (gedeelten van) gesprekken opgenomen die hij met inwoners van Berlijn voerde. Formeel moet men deze gesprekken onderscheiden van de ‘Flarden’ die zonder uitzondering als monologisch opgeschreven interviews dienen te worden gekarakteriseerd.

In de dialogisch weergegeven gesprekken staan de opmerkingen van Armando en van zijn gesprekspartners niet consequent tussen aanhalingstekens. Waarschijnlijk gebruikt de schrijver hier aanhalingstekens om het realiteitskarakter van de uitspraken van hemzelf of van zijn gesprekspartner te benadrukken. Het is goed mogelijk dat Armando hiermee een onderscheid maakt tussen wat hij zich letterlijk herinnert of heeft genoteerd – en dus tussen aanhalingstekens zet – en wat hij bij benadering tijdens het schrijven van het essay reproduceerde of wat hij heeft bedacht. Zijn aandeel geeft hij maar een aantal malen als citaat weer.

Armando heeft zich – zoals hij zelf in het essay getiteld ‘Resten’ schrijft – ‘in Berlijn tot taak gesteld om “de vijand” te bestuderen, gade te slaan.’¹¹ In contrast met deze concrete





taakstelling zoekt hij echter naar zogenaamd toevallige, vrijblijvende gesprekken, getuige de volgende opmerking: ‘Om een gesprek te beginnen moet men jammer genoeg, soms naar de bekende weg vragen: “Mevrouw, kunt u mij zeggen wat dit voor een gebouw geweest is?”’¹² De wijze van ondervragen waarbij de rol en invloed van de onderzoeker / interviewer onpersoonlijk zijn en de interviewer in de tekst als het ware afwezig is, is een belangrijk kenmerk van *De ss'ers* en werd mede door Armando ontwikkeld in de periode waarin hij werkzaam was voor de *Haagse Post*. Toen hij in 1957 voor het weekblad kwam werken, streefde men hier naar een nieuwe, objectieve vorm van journalistiek. Een in het oog springend kenmerk van veel artikelen en interviews die in die tijd in het tijdschrift verschenen, is dat ze niet door de auteur(s) zijn ondertekend.¹³ Het formeel verschillend presenteren van zijn eigen bijdrage aan een dialoog dan de bijdrage van zijn gesprekspartner ontstaat overigens niet alleen onder invloed van zijn journalistieke werk uit de tweede helft van de jaren vijftig en de jaren zestig; het is naast andere verhullingsmethoden een methode om ook in de Berlijnse essays ten opzichte van de protagonist / verteller dezelfde verhullende distantie te scheppen als in zijn overige werk. Op deze wijze fictionaliseert hij de verteller, dus zichzelf.

Conversaties die goed beschouwd geen conversaties zijn, zijn nog een andere manier waarop de verteller een verhullende distantie ten aanzien van zijn eigen persoon creëert. Ook hier is het gebruik van aanhalingstekens significant. Het volgende fragment uit ‘Resten’ is een voorbeeld van zo’n pseudo-conversatie:

‘En? Bevalt het u in Berlijn?’

Jaja, het bevalt. Heus.

‘Waar woont u eigenlijk als ik vragen mag?’

In Frohnau, daar woonde ik een jaar geleden.

‘Ach ja, helemaal in het noorden van Berlijn, vlakbij de muur. Ach ja. Komt u daar wel es, bij de muur?’

Ja, daar kom ik wel es. Elke dag eigenlijk. Daar eindigt (en eindigde vroeger) de wijk met de stille huizen en bomen en begonnen de weilanden. Daar, op die grens, is nu de muur, die hier een doorzichtige muur is, van een degelijk en dik soort kippengaas. Daarachter een groot stuk braak land. Met wachttorens en lampen. Ik kwam er elke dag met de hond langs en elke dag gingen op de wachttorens een paar armen omhoog, men bekeek ons door een verrekijker. Gegroet, vreemdeling.

‘Nou kijk, op die grens, waar dat braakliggende land begint, daar is een kamp geweest. Wist u dat?’

Wat nu weer. Wat zegt hij?

‘Nou, daar was een kamp. Geen concentratiekamp, maar een kamp voor *Fremdarbeiter*, buitenlandse arbeiders dus, die gedwongen of vrijwillig in Berlijnse fabrieken werkten. Er waren ook Hollanders.’

Zozo. Op dat stuk braak land stonden ze dus, de barakken. Geen spoor meer.¹⁴

Het is duidelijk dat Armando zijn eigen deel van het door hem weergegeven ‘gesprek’ niet letterlijk heeft uitgesproken. In feite is in het essay zijn bijdrage aan de dialoog een reflectie op de gevoerde conversatie die tijdens of na het gesprek is ontstaan – er staat immers ‘daar





woonde ik een jaar geleden.' Door de tekst van de man die hem aanspreekt wél tussen aanhalingstekens te zetten, benadrukt Armando dat het hem niet louter gaat om de reflectie op het onderwerp dat in het vrij oppervlakkige gesprek wordt aangesneden, maar ook om het gesprek zelf en om zijn gesprekspartner. Ook de schrijver is in de passage voor de lezer als gesprekspartner terug te vinden. In feite bestaat hij in deze en soortgelijke 'conversaties' uit twee personen waarvan de één het gesprek voert en de ander als het ware boven het gesprek staat en op het aangesneden onderwerp reflecteert.

In hetzelfde 'Resten' noemt Armando Berlijn 'het hol van de leeuw.' Voor zijn 'taak', waarvan ik zojuist zijn definitie citeerde en waarvoor hij in hetzelfde essay ook het woord 'Feindbeobachtung' gebruikt, moet hij een dubbelzinnige rol aannemen waarin hij zowel toenadering moet zoeken om te kunnen bestuderen, als behoedzaam afstand houden omdat het hier om 'de vijand' gaat.¹⁵ 'Resten' is hier een goed voorbeeld van. Natuurlijk ziet Armando niet in iedere Duitser een vijand maar gaat het er ook bij zijn in Berlijn gedane observaties om een poging te doen om voor zichzelf het begrip 'schuld' te definiëren. Op zijn zoektocht naar sporen van 'schuld' komt hij ook hier weer terecht bij 'schuldige plekken' die hij met hetzelfde idioom beschrijft. Daarbij verwijst hij, zoals in al zijn teksten, voortdurend indirect naar zijn persoonlijke thematiek.

Binnen de cyclische poëziebundels behandelt de dichter de thema's op individueel niveau, in relaties tussen mensen en op algemeen menselijk niveau.¹⁶ De lyrische personages zijn individuen of grote groepen strijders of soldaten. Het geweld is altijd oorlogsgeweld: legers strijden tegen elkaar of er wordt man-tegen-man gevochten. Ook thematiseert Armando geweld tegen vrouwen. Het geweld is steeds verbonden met de dood. 'Geweld' en 'oorlog' zijn gerelateerd aan de dader-slachtoffer-thematiek en de dichter stelt de meerduidigheid en complexiteit van het begrip (individuele) schuld aan de orde. Dader en slachtoffer zijn immers verwisselbaar; een onschuldig individu dat wordt aangevallen en zich verweert, verandert in een schuldige wanneer hij onverhoeds de aanvaller doodt. De aanvaller verandert hierbij van dader in slachtoffer. Bij de behandeling van oorlogsgeweld werkt Armando het thema breder uit wanneer er sprake is van groepen daders die slachtoffers worden, en omgekeerd. Ook hier problematiseert hij, net als op het individuele niveau, 'schuld en boete'. Wanneer daders ook slachtoffers zijn, kunnen over schuld en boete immers geen eenduidige uitspraken meer worden gedaan.

Het thema 'schuld en boete' is verder nauw verbonden met de doodsthematiek; het citaat van Karl Jaspers, 'Es ist unsere Schuld dass wir noch leben' dat aan *Tucht* voorafgaat, is wat dit betreft veelzeggend. Armando betreft 'schuld en boete' ook op de natuur; hij verklaart de natuur schuldig omdat ze onverstoorbaar verder groeit. Ze is getuige geweest van gewelddadigheden, wat de schrijver (en beeldend kunstenaar) op verschillende niveaus uitwerkt: een enkele bloem treft schuld of een bosrand, maar ook de natuur als geheel. Een onverstoorbare voortgang is de essentie van de natuur: nooit heeft ze commentaar geleverd op gewelddadigheden of is ze bijvoorbeeld gestopt met groeien als een daad van protest, woede, machteloosheid of verdriet. De natuur is zich niet eens bewust van haar rol als getuige. Dit wordt haar aangerekend. Armando ontwikkelt hiervoor de metafoor 'het schuldige landschap'. Betekenisvol is, dat hij met deze nieuwe, poëtische metafoor een menselijke schuld op de natuur overbrengt die daarmee een antropomorf karakter krijgt toebedeeld.¹⁷ De transpositie is een belangrijk onderdeel van de problematisering en de verhulling van schuld





die in het hele werk voortdurend aan de orde zijn. Ook in het beeldende werk is 'het schuldige landschap' een centraal thema. Reeds in de jaren vijftig schildert Armando een aantal series met titels als *Paysage criminel* en *Espace criminel*. In de jaren zeventig volgen titels als *Vijandig geboomte*, *Vijandig landschap* en *Schuldig landschap*.¹⁸

De relatie tussen de natuur en de tijd is in dit verband duidelijk: de natuur is niet in staat om de tijd stil te zetten en andersom. De tijd wordt daarom net als de natuur een onverstoorbare en dus onbarmhartige voortgang verweten. Door het voortschrijden van de tijd worden de sporen van het verleden steeds meer uitgewist. Ook de tijd is dus schuldig. Allereerst zullen er naarmate de jaren verstrijken steeds minder getuigen zijn van de gebeurtenissen waar Armando in zijn werk naar verwijst. Dit uit hij al in de vroegste poëzie, bijvoorbeeld in het volgende monostichon dat in 1959 werd gepubliceerd:

gelukkig nog duizenden slachtoffers¹⁹

De thematiek van de schulddragende tijd komt steeds in het werk terug en wordt het duidelijkst verwoord in het hoofdstuk 'Mensen van vroeger' uit *De straat en het struikgewas*.²⁰ Meer filosofisch en in relatie tot zijn poëtica behandelt Armando het thema wanneer hij het leven als een gevecht tegen de tijd beschrijft. Ook dit wordt het duidelijkst verwoord in *De straat en het struikgewas*, namelijk in het hoofdstuk 'De tijd', waaraan een citaat van Ernst Jünger voorafgaat dat de relatie tussen tijd, oorlog en strijd behandelt. In de context van zijn literaire werk onderstreept Armando met de keuze voor dit motto dat de gewelddadige mens, die zich schuldig voelt aan het door hem gepleegde geweld, een gevecht tegen de tijd voert omdat hij deze als het ware zou willen terugdraaien naar het moment waarop hij nog onschuldig was:

Auf dem Marsche laß ich immer singen, was den Leuten und mir selber gut bekommt. Alle rhythmischen Dinge sind Waffen gegen die Zeit, und gegen sie im Grunde kämpfen wir. Der Mensch kämpft immer gegen die Macht der Zeit.²¹

Armando's muzikale activiteiten met zijn kwartet – *Armando and his Quartet* – waarin hij zelf de eerste viool speelde, moet men ook zien als het gebruik maken van 'wapens tegen de tijd' en ook hierbij speelt 'de dood' een rol:

De muziek die het kwartet speelt, had ik al in mijn hoofd, toen ik als kind in de buurt van het kamp was. De zigeuner-, jazz- en dansmuziek hoort dus bij een bepaalde periode uit mijn leven. Die hele atmosfeer had ik in mijn hoofd. Maar om een misverstand te voorkomen: zij is dus niet de muziek van mijn jeugd, al heb ik haar toen wel gehoord. Ik ben met de dans en swing groot geworden. Maar de muziek die ik speel, is van voor die tijd. [...] Wat ik in wezen met het kwartet doe, is eerbewijs betonen aan die tijd en aan de mensen van die tijd. Daar denk ik vaak aan. Ik speel





muziek voor de doden. Uit respect voor het verleden. Niet uit nostalgie.²²

Uit het bovenstaande wordt duidelijk, dat het leidende thema dat alle andere thema's verenigt, 'schuld' is. In het bijzonder de poëzie kan worden gelezen als een tevergeefse poging om vanuit een worsteling met het begrip 'schuld' de tegenstellingen die in de thema's besloten liggen op te heffen. De dichter streeft ernaar om dader en slachtoffer te laten samenvallen. Hij doet in proza en poëzie voortdurend pogingen om de dood op te heffen ten gunste van het leven en de tijd en, hiermee verbonden, ook de groei van de natuur een halt toe te roepen. Aan de basis van deze pogingen ligt het bewustzijn van de mens dat hij ná de Tweede Wereldoorlog met een schuld moet leven. Uit bepaalde gedachten die Armando ontwikkelt in de Berlijnse essays, kan worden begrepen dat het begrip schuld voor hem, en voor zijn werk, niet uitsluitend in relatie moet worden gebracht met de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog, maar verder reikt. Ook voor Armando is 'schuld' verbonden met het besef dat er weinig is terechtgekomen van de beschaving die de negentiende-eeuwse Europeaan zo duidelijk voor ogen stond; de Eerste Wereldoorlog maakte reeds op ingrijpende wijze een definitief einde aan het geloof in een vreedzame vooruitgang.

Kenmerkend voor Armando's hermetische en polyvalente poëzie is, dat hij het schuld-bewustzijn niet ondubbelzinnig verwoordt – een treffend voorbeeld is het eerder aangehaalde monostichon. Ook in het proza expliciteert hij de schuld niet. Wel doet hij dit in beide genres door één of meerdere motto's toe te voegen, onder andere van Jünger – hierboven reeds aangehaald – Nietzsche, Stefan George en Hesse. De motto's zijn thematisch, maar ook idiomatisch zeer nauw op het werk betrokken. Ze moeten als aforismen worden gelezen; het zijn korte, puntige gedachten die aan het denken zetten en als het ware een samengebalde 'waarheid' verwoorden die Armando verder in de dichtbundels en in het proza niet op een zelfde, directe wijze aan de orde brengt.

In de Berlijnse essays valt op dat de schrijver zeer regelmatig anderen citeert om zijn eigen betoog kracht bij te zetten. Sommige van de motto's gebruikt hij als citaat in een van de essays. Zo haalt hij Nietzsches dictum 'Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen' in een essay aan en keert het als motto terug in *De straat en het struikgewas*.²³ Armando herhaalt in zijn werk dus niet alleen idioom en tekstfragmenten van zichzelf, maar ook van anderen. Aforistische regels van andere schrijvers en van filosofen kunnen ook worden gezien als stilistische voorbeelden: het zijn in een aansprekende stijl samengebalde waarheden waarnaar Armando in zijn eigen teksten ook streeft. Jan Fontijn beschouwt *De straat en het struikgewas* als een aforistische roman. Als een formeel kenmerk van de aforistische roman noemt hij het vele wit tussen de regels.²⁴

Sommige titels van Armando's beeldend werk kunnen ook als aforismen worden gelezen. Andere titels verwijzen naar zijn thematiek. Ik zal daarom ook titels van schilderijen en tekeningen als zelfstandige taaluitingen in deze studie betrekken. Titels van het vroege beeldende werk, zoals *J'ai tué mon frère Abel* en *Homo homini lupus*, verwijzen bijvoorbeeld naar een universele schuld van de mens.²⁵ De door Armando gehanteerde metaforen 'beschuldigd landschap' en 'schuldig landschap' hebben als titels van beeldend werk een duidelijker aforistisch karakter dan wanneer ze als metaforen binnen teksten fungeren. Ook in deze titels problematiseert hij schuld.

Op het eerste gezicht lijkt het erg ver te gaan wanneer ik stel dat Armando's thematiek





de lezer – en kijker – terugvoert naar de bijbelse leer over de erfzonde, ik denk hier met name aan de interpretatie van het Paradijsverhaal als een verhaal over zonde en straf. Nader onderzoek van idiomatische karakteristieken van Armando's poëzie en bestudering van een aantal interteksten voert ons wel degelijk naar de Bijbel. In de hermetische poëzie brengt de dichter de lezer niet direct en onomwonden het idee van de erfzonde in herinnering, maar bij de interpretatie van dichtregels zoals 'adem (als eva) inhouden en de jonge vrouwen / in hun stralend bloed te branden' zal ook Genesis 3, dat volgens de traditie als een oerverhaal over schuld geldt, niet kunnen worden genegeerd.²⁶

3 Verhullingstrategieën: het subject, overige protagonisten, het fragmentarische lichaam en het schuldige *pars pro toto*

Algemene begrippen zoals dader en slachtoffer zijn voor Armando, zoals gezegd, geen eenduidige en duidelijk onderscheiden categorieën, maar complex en verwisselbaar. Hij doet echter nog iets anders: met behulp van verschillende verhullingstrategieën problematiseert hij de schuld en schort hij deze op. Speciale aandacht geef ik aan een wel zeer specifieke strategie die zich openbaart in zijn individuele taal, namelijk het gebruik dat hij maakt van 'de hand' als een *pars pro toto* om de schuld van zijn personages op te schorten. Niet alleen in de poëzie, maar ook in het proza hebben lichamelijke substantieven zoals 'hand', 'hoofd' en 'been' de functie van een schuldig *pars pro toto*. Voortdurend is er in het werk sprake van een moord die door de protagonist wordt gepleegd. Hier is 'de hand' als schuldig *pars pro toto* een onmiskenbaar onderdeel van een verhullingstrategie: niet de protagonist is de dader, maar de hand. Inventarisatie van het opvallend frequent voorkomen van dit substantief in de poëzie – en ook in het proza – laat bovendien zien dat 'hand' in Armando's oeuvre een codewoord is. Het is een betekenisvol onderdeel van een idioom dat als een persoonlijke code fungeert. Als codewoord heeft 'hand' zowel een verwijzende als verhullende functie. Ook in het beeldende werk is 'de hand' een belangrijk motief.²⁷

Een belangrijke functie van de verhullingstrategieën is het verbergen van de schuld van de protagonist aan het plegen van een moord. De functie die Armando 'de hand' toekent, heeft binnen de strategieën een dominante positie, maar ook de wijze van presenteren van personages en de manier waarop hij de handelingen beschrijft, hebben een zelfde verhullend karakter.

Een andere belangrijke verhullingstrategie is het dubbelzinnig aanduiden van het subject met afwisselend 'ik' en 'hij'. De keuze voor 'ik' dan wel 'hij' lijkt op het eerste gezicht niet gemotiveerd, voorbeelden uit *De straat en het struikgewas* laten echter zien dat Armando de keuze voor het pronomen wel bewust maakt. Het aanduiden van het subject met 'ik' dan wel 'hij' komt in al het proza en alle poëzie voor. In iedere poëziebundel heeft het lyrisch subject, een 'ik / hij', dezelfde eigenschappen: het is een anonieme, eenzame strijder die worstelt met het verleden en de tijd. Afwisselend neemt hij de gedaante aan van een dader en een slachtoffer. Zijn handelen wordt verhuld weergegeven en zijn gevoelens blijven verborgen.

Minder in het oog springend en minder frequent toegepast is het gebruik van 'men' of 'je' om het subject aan te duiden. Dit heeft door de informele toepassing van deze pronomina





een nog dubbelzinniger effect dan het afwisselende gebruik van 'ik' en 'hij'. Het subject wordt hiermee wel zeer verhuuld benoemd. Een duidelijk voorbeeld staat in *Dagboek van een Dader* waarin het subject zich achter 'men' verschuilt om zijn psychische toestand te transponeren op een onpersoonlijke ander: 'Ik ben weer bedremmeld. Alles is zo ongehoorzaam. Geen oogwenk geslapen. Steeds gedacht, geluisterd. Alles lijkt vriendelijk, maar men lijdt ondraaglijk'.²⁸ De passage is een duidelijk voorbeeld van de wijze waarop Armando in zijn teksten de psychologie van zijn personages, dus ook van het subject, bewust uit de weg gaat.

Op sommige plaatsen in het proza hanteert de schrijver een ongebruikelijke constructie om de afstand van het subject tot de gebeurtenis die wordt beschreven en waar hij bij betrokken is, zo groot mogelijk te houden. In het korte hoofdstuk 'De piloot' uit *De straat en het struikgewas* beschrijft Armando bijvoorbeeld hoe 'de jongen' samen met een andere toevallige passant getuige is van het neerstorten van een vliegtuig met daarin een geallieerde piloot. Beschreven wordt hoe ze zien dat de piloot in brand staat en dat het duidelijk is dat hij geen enkele overlevingskans heeft. Het hoofdstuk – een samengebonden feitenrelaas – geeft een nauwkeurig en vooral beheerst verslag van de afstandelijke observatie van het voorval door 'de jongen'. In feite is hier een poging gedaan om een emotionele gebeurtenis zodanig te beschrijven dat de emoties van het subject volledig buiten het verhaal blijven. De emotionele uitwerking van het voorval op hem, een kind, kan echter niet anders dan bijzonder ingrijpend zijn geweest. Armando verhuult dit gegeven door in het hoofdstuk voor het subject consequent 'hij' te gebruiken en dit niet, zoals in het boek gebruikelijk is, met 'ik' af te wisselen. In de openingszin begint het verslag van de gebeurtenis met de volgende afstandelijke beschrijving van de weersomstandigheid: 'Het was te merken dat er veel wolken waren'.²⁹ Op vergelijkbare wijze als in de hierboven aangehaalde zinsnede 'men lijdt ondraaglijk' richt Armando hier door het gebruik van het pronomen een verhuullend scherm op waarmee hij zelfs gevoelens over het weer onpersoonlijk maakt.

In *Voorvallen in de Wildernis*, een bundeling korte teksten, verbergt Armando net als in *De straat en het struikgewas* de verwijzingen naar de autobiografie, maar in wezen zijn ze ondubbelzinnig. Het boek laat op een aantal plaatsen zien hoe hij met het voornaamwoord 'je' een spel speelt. In de korte tekst 'De spiegel' vertelt het subject dat hij bij ingrijpende gebeurtenissen in zijn leven in de spiegel kijkt om te zien of het gebeurde hem zichtbaar heeft veranderd. Kijkend in de spiegel treedt het subject als het ware buiten zichzelf.³⁰ In de slotpassage confronteert hij zichzelf met zijn eigen sterfelijkheid. Ook dit moet men zien als een voorbeeld van de consequente weigering van de protagonist – die in dit boek duidelijk samenvalt met de verteller, *in casu* Armando – om over zichzelf onverhuuld in de eerste persoon te vertellen: 'Hij keek in de spiegel en zei: "Ik herken je wel, destijds was je een stuk jonger. En je gaat dood, dat weet je, hè?" / "Ja," antwoordde het spiegelbeeld, "ik weet het, je gaat dood."'.

Verdubbeling van het vertellende subject wordt in de poëzie zowel als in het proza vaak gerealiseerd, maar in het proza thematiseert Armando het ook, bijvoorbeeld in de tekst met de voor hem opmerkelijk ondubbelzinnige titel 'Ik' uit hetzelfde boek, waarin hij stelt: 'Ik besta uit meerdere personen. Ik val meer en meer uiteen'.³¹

In de Berlijnse essays valt de verteller duidelijk en onverhuuld samen met de schrijver. Zelfs in deze duidelijk persoonsgebonden verslagen is sprake van een vorm van verdubbeling van het vertellende subject. Meermalen vertelt Armando over zichzelf alsof hij het over een ander





heeft. In 'De verte' schrijft hij bijvoorbeeld, wanneer hij spreekt over Noord- en Midden-Europese kunstenaars: 'Ik ken er een, die "schuldige landschappen" heeft geschilderd, dus me dunkt.'³² In 'Het bos' vertelt hij over zijn hond en gebruikt hierbij 'men' om zichzelf aan te duiden: 'Ik kan goed met het droefgeestige dier opschieten, hoewel ze de laatste tijd neigt tot enige tegenspraak. Ik kan daar niet over uitweiden, ze volgt me op de voet, ze houdt me in de gaten, ik neem aan dat ze leest wat ik schrijf. Men waant zich bespied.'³³ Deze stijl van schrijven vertoont overeenkomsten met de absurde taal van de theaterteksten die Armando samen met Cherry Duyns heeft geschreven en die zij in het theater als 'Herenleed' hebben opgevoerd.³⁴ Overigens gebruikt Armando voor de hond, die in een aantal essays voorkomt, consequent niet een bezittelijk voornaamwoord, maar een bepalend lidwoord. Als stijlform is dit vergelijkbaar met het gebruik van 'de vader' en 'de moeder' waarmee het vertellend subject in *De straat en het struikgewas* zijn ouders aanduidt. Wanneer het vertelde de persoonlijke levenssfeer betreft, zoekt de schrijver afstand. Toch wordt de hond dicht bij de lezers gebracht; in de laatste bundel met Berlijnse essays staat een foto van het dier met het onderschrift 'Holda, de hond (1972-1985)'.³⁵ In tegenspraak met de distantie die Armando nastreeft, zijn meerdere persoonlijke foto's die aan de uitgaven van de gebundelde essays zijn toegevoegd. Ze illustreren wat Armando een aantal malen in de essays benadrukt: 'Ik verzin niets.'³⁶

Armando vertelt in de Berlijnse essays, net als in een aantal teksten uit de jaren vijftig, ook over zichzelf in de derde persoon waarbij hij zijn eigen naam gebruikt:

Voor de onwetenden, de veel te velen: Armando begon in de eerste helft van de zeventiger jaren reeksen schilderijen en tekeningen te maken, die hij 'schuldig landschap' noemde. Een schuldig landschap noemde hij een landschap *dat heeft zien gebeuren*, want in landschappen, in de schone natuur, vinden vaak de afgrijselijkste opvoeringen plaats. Veldslagen. Sluipmoorden. Man tegen man. Aanleg en onderhoud van kampementen. Barakken. Plekken ter kwelling van weerloze schepsels.³⁷

Opmerkelijk is dat Armando in alle passages waarin hij over zichzelf in de derde persoon spreekt, het over 'de kunstenaar Armando' heeft. In deze passages verklaart hij steeds zijn thematiek. In het bovenstaande citaat bevatten de laatste regels – ook hier met het hem typerende idioom – ook nog een, verhulde, maar duidelijke verwijzing naar de bronnen van zijn thematiek. De kunstenaar plaatst zich in het citaat als eenling en een wetende tegenover 'de onwetenden, de veel te velen'. In eerste instantie lijkt het hier te gaan om het categoriseren van hen die onbekend zijn met zijn kunst en drijfveren. De plechtstatige formulering lijkt echter bewust gekozen en verwijst dubbelzinnig naar een algemeen-menselijke categorie: de onwetende meerderheid die geen besef heeft van de historische gebeurtenissen waarop Armando in de laatste regels uit het citaat zinspeelt; de massa die zich onschuldig waant. De regel bevat bovendien een verwijzing naar een bekend gezegde van Jezus in de Statenvertaling van Matteüs 20:16: 'Velen zijn geroepen, maar weinigen uitverkoren'.³⁸ De onschuld van de massa is in wezen de schuld van de massa. Met de afstand die Armando schept door over zichzelf in de derde persoon te spreken en hierbij zijn zelfgekozen naam te gebruiken, mythologiseert hij in deze passage de kunstenaar die als het ware een personage





is dat is ontstaan uit zijn persoon en die nu juist het tegenovergestelde is van 'de ander': de kunstenaar is een wetende, een ziener zelfs. Dit is niet alleen een romantisch adagium, bij Armando moet het ook letterlijk genomen worden. Significant is dan ook de verhulling: het zien en getuige-zijn is getransponeerd op het landschap dat hij ook hier antropomorfiseert.

Men kan in het literaire werk in het algemeen naast het subject twee groepen personages onderscheiden: 'daders' (ook 'heersers' en 'legers' genoemd) en 'slachtoffers' (ook 'doden' genoemd). Tussen de acteursrollen van beide groepen kan geen duidelijke scheidslijn worden getrokken. Wie dader is en wie slachtoffer, ligt niet vast. Hun handelingen geeft Armando, net als die van het subject, verhuld weer. De slachtoffers in zijn werk moeten als aanwezige afwezigen worden getypeerd. In de poëzie zijn ze uiterst belangrijke personages, maar ook in het proza zijn de doden voortdurend aanwezig. In het hoofdstuk 'De dood' uit *De straat en het struikgewas* beschrijft hij ze als volgt:

De doden lopen buiten langs het raam. Ze werpen schaduwen. Nee, die schaduwen zijn niet van de bomen of de takken. Er groeien hier geen bomen. Het zijn de doden. Ze vragen of roepen wat, ik weet het niet.

[...]

Ze hebben me geroepen. Ik word voortdurend geroepen, waar ik ook ben.

Ik heb geen idee waar ze zich bevinden.

Soms meen ik iemand te zien. Onhoorbare voorbijgangers.

Was het maar waar dat ze me roepen. Ik heb namelijk gezegd dat ze me roepen, omdat ik dat dacht. Was het maar waar. Kon ik iets tegen ze zeggen, kon ik ze misschien een beetje helpen.

Met die van nu wil ik niets te maken hebben, alleen maar met die van toen. Ach, ik ben op een dwaalspoor.³⁹

Hun handelen is roepen, maar wat de doden roepen wordt in de passage niet duidelijk, net zo min als in andere teksten. Beschuldigingen aan het adres van degenen die verantwoordelijk zijn voor hun lot legt Armando hen niet in de mond. Hiermee zou hij de slachtoffers tegenover de daders stellen, en dit doet hij bewust niet. Wanneer de auteur beschuldigingen over hun lot uit, gebeurt dit op indirecte wijze, zoals hier met 'Ze werpen schaduwen.' De ik-persoon zou de tijd willen terugdraaien om de doden weer te laten leven. Hij is degene die aanklaagt, en dan zijn het niet de daders die hij aanklaagt, maar de tijd.

De doden, hun voortleven en mogelijke terugkomst spelen in het hele werk een dominante rol. Met het motto van *Dagboek van een Dader* benadrukt Armando dat in dit boek de terugkeer van de doden een belangrijk thema is. Het motto is de eerste strofe van het eerste (tweestrofige) gedicht uit de cyclus 'Sprüche an die Toten' uit *Das neue Reich* (1928) van Stefan George. In deze bundel plaatst Stefan George net als Armando de levenden tegenover de doden; de bundel bevat ook een cyclus 'Sprüche an die Lebenden'.⁴⁰ Stefan George stelt in





de openingsregel van 'Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande' dat de terugkeer van de doden zich pas dan zal voltrekken wanneer de levenden zich schuldeloos hebben gemaakt.

De dichtbundel *De denkende, denkende doden*, de titel geeft dit al aan, heeft het voortleven van de doden als onderwerp. De regels

deez' heldere zuilen van het slagveld, zo
onverhoeds verrijzend.

het zijn nog resten, de geesten van een leger,
hoe overwonnen ook⁴¹

zijn een goed voorbeeld van de wijze waarop Armando de doden in de poëzie representeert. Tussen de acteursrollen van de daders en de slachtoffers bestaat ook hier geen duidelijke scheidslijn. Net zoals de doden uit de bovenstaande passage uit *De straat en het struikgewas* vertonen de doden uit de poëzie duidelijke trekken van overeenkomst met de doden uit de mythologie: het zijn roependen uit een andere wereld.

Een kenmerk van poëzie is dat gedichten veelal elementen bevatten die betekenis-equivalenties scheppen. Ketens van equivalente semantische elementen vormen isotopieën.⁴² In Armando's poëzie ontwikkelt zich een aantal isotopieën. Twee ketens van semantische equivalenties domineren: de eerste is een lichamelijke isotopie die elementen bevat zoals 'hand', 'arm', 'been', 'romp' en 'tand'. Deze isotopie is zeer uitgebreid. Elementen hieruit komen in bijna alle gedichten voor en vervullen een opvallende rol; ze fungeren, zoals al gezegd, als een *pars pro toto* voor het lyrisch subject of voor andere acteurs.

In de gedichten plegen lichamelijke *pars pro toto* vaak gewelddadige handelingen, zinspelen hierop of zijn hiervan getuigen. Een goed voorbeeld van de rol van een lichamen *pars pro toto* zijn de volgende dichtregels: 'ik moet vragen of zij gewonnen hebben. / mijn handen zijn sterker dan de jouwe. / ze slaan harder.'⁴³ Elementen uit de lichamelijke isotopie nemen in de gedichten de plaats in van het lyrisch subject en vormen zo een essentieel onderdeel van de verhullingstrategie.

Van de tweede belangrijke isotopie die zich door het hele poëtische werk ontwikkelt is 'geweld' de gemeenschappelijke noemer. Deze isotopie bestaat enerzijds uit een lange rij ondubbelzinnige elementen zoals 'mes', 'dolk', '(ge)dood' en 'vermoord'. De dichter gebruikt ze niet om gewelddadigheden direct te beschrijven maar om hierop te zinspelen, zoals bijvoorbeeld in de volgende strofe: 'uw aardse stem ontbindt het mes en / treft diep in de dood, geknielde.'⁴⁴ Anderzijds bevat deze isotopie elementen zoals 'zonder zachtheid' uit de versregel 'o verlaten en zonder zachtheid in zijn handen'.⁴⁵ Naast de indirecte manier van verwijzen naar geweld, is een andere opvallende karakteristiek van deze isotopie de nauwe verbondenheid met de lichamelijke isotopie. Combinaties van elementen uit de beide isotopieën bevatten steeds zinspelingen op geweld of op de dood. Enige voorbeelden hiervan zijn: 'harde hand', 'koude hand' en 'blinde hand'.⁴⁶

Vijftien publicaties van Armando heb ik als tekstbestanden met behulp van een con-





cordantieprogramma onderzocht op het voorkomen van het woord 'hand'. Dit onderzoekje maakt duidelijk dat 'hand' in de dichtbundels het meest voorkomende substantief is.⁴⁷ Ook wanneer je met behulp van het concordantieprogramma poëzie en proza als één corpus beschouwt, valt de dominantie van het substantief op. Met een aantal substantieven waarvan de hoge frequentie waarin het binnen het literaire werk van Armando voorkomt weinig verrassend is, zoals 'vijand', 'oorlog', 'leven' en 'dood', figureert 'hand' in het rijtje van de meest voorkomende substantieven uit het corpus.⁴⁸ Ook in het proza, waarin dezelfde lichamelijke isotopie en geweldsisotopie voorkomen als in de poëzie, fungeert 'hand' op een zeer groot aantal plaatsten als een schuldig *pars pro toto*.

Terwijl het Armando gaat om een universele thematiek die groter is dan de individuele ervaring, stelt hij zelf in interviews dat de individuele ervaring de bron is waaruit hij voor al zijn werk put. Zo zei hij tegen J. Heymans naar aanleiding van *De straat en het struikgewas*: 'Dat boek is ingehouden autobiografisch. Alles wat erin aan de orde komt, heb ik in een of andere vorm meegemaakt. In die zin is al m'n werk autobiografisch. Ik zou niet anders kunnen [...]'.⁴⁹

Toen *De straat en het struikgewas* verscheen, werd het door de auteur noch door de uitgever expliciet als een autobiografie gepresenteerd. De vijfde druk verscheen echter ter gelegenheid van de boekenweek 1993 als een pocketuitgave met de bescheiden bandopdruk 'autobiografisch' – het thema van deze boekenweek was 'de autobiografie'. Bij de volgende druk werd de toevoeging weer weggelaten. De derde druk, de eerste van de drie pocketuitgaven die van het boek zijn verschenen, vermeldt – uitsluitend op de voorzijde van de omslag – als ondertitel 'roman'. De vijfde druk is de enige druk waarin deze ondertitel niet alleen op de omslag, maar ook op de titelpagina staat. De latere uitgaven hebben deze ondertitel niet. Tot op heden verschenen zeven drukken, de laatste in 2006.⁵⁰

De straat en het struikgewas bevat enkele onverhuld gepresenteerde, controleerbare biografische feiten, zoals: 'Hij woonde in de Jan van der Heydenstraat 32, dat weet ik toevallig'.⁵¹ Maar de verhullende wijze van omgaan met persoonlijke en historische feiten is ook in dit boek dominant. Een duidelijk voorbeeld van het met grote terughoudendheid presenteren van autobiografische gegevens is te vinden in het hoofdstuk 'Met name'. Hierin noemt Armando voor het eerst in het proza de Duitse bezetters bij de naam, terwijl hij in zijn werk wars is van expliciete aanduidingen van tijd, plaats en personen. De uitdrukkelijke, driemaal herhaalde naam met, ten overvloede, twee verduidelijkende synoniemen presenteert hij als ware het de onthulling van een geheim. De zogenaamde onthulling is in feite een schroomvallige, eenmalige verwijzing naar de tijd waarin het boek zich afspeelt en het historische moment: de Duitse bezetting van Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog:

Ik zal het zo veel mogelijk proberen te vermijden, maar ik zal het niet altijd kunnen, om over *de Duitser* en *de Nederlander* te praten. Vooral over 'de Duitser'. Ik heb de bezetter, de vijand dus, af en toe 'de Duitsers' of 'de Duitser' moeten noemen.

Maar het stuit me tegen de borst. Het stuit me erg tegen de borst.⁵²





Door het gebruik van cursief en aanhalingstekens worden de Duitsers als personages als het ware uit de tekst gelicht en geïsoleerd van de rest van het verhaal gepresenteerd. In de volgende hoofdstukken worden ze door de ik-verteller niet meer bij de naam genoemd. Ze worden door hem net als tevoren onpersoonlijk aangeduid als ‘de vijand’. Het is alsof Armando met ‘Met name’ dit chapter voor eens en voor altijd heeft willen afsluiten.

Dat deze zogenaamde onthulling een verzwijgen blijft bevatten, stelt Armando in dit hoofdstuk zelf: ‘Ik heb het nooit eerder gezegd, ik heb het steeds verzwegen. Nu zeg ik het: het waren Duitsers. Ik hoop dat ik niet te veel heb prijsgegeven.’⁵³

Het meest in het oog springende verhullingsmechanisme dat Armando in *De straat en het struikgewas* toepast is het afwisselend aanduiden van de protagonist met ‘ik’ en ‘hij’. Armando verduidelijkt in een interview dat hij dit doet om de persoon die achter de hoofdpersoon schuil gaat te verhullen:

Ik heb dat [‘Het mes’, TF] en andere hoofdstukken natuurlijk niet voor niets in de hij-vorm geschreven. Lees het gedicht *het gevecht* maar. Het gebruik van de hij-vorm is een techniek om geen gezeur aan m’n kop te krijgen. En bovendien, het is literatuur. De werkelijkheid van het verleden is omgezet in literatuur. Dat het afwisselende gebruik van een ik- en een hij-figuur een spanning oproept, is een aangenaam bijverschijnsel, maar tevens bijna een noodzakelijke techniek om me achter te verschuilen.⁵⁴

In ‘Het mes’ schrijft Armando over de protagonist en zijn handelen overigens niet volledig in de derde persoon enkelvoud; net zoals in de meeste andere hoofdstukken wisselen de niet duidelijk onderscheiden ik- en hij-figuur elkaar voortdurend af. Armando bedoelt waarschijnlijk dat in het hoofdstuk de moord gepleegd wordt door een ‘hij’. Door hier te verwijzen naar *het gevecht* benadrukt hij dat dezelfde moord ook het onderwerp is van deze dichtcyclus. De hierboven geciteerde passage uit *De straat en het struikgewas* laat ook nog eens duidelijk zien dat de schrijver de keuze voor ‘ik’ of ‘hij’ bewust maakt. De mededeling die hij in deze korte passage doet, krijgt in relatie tot het voortdurend verhuld presenteren van persoonlijke zaken – iets dat in het hele boek steeds aan de orde is – nog eens extra nadruk doordat het pronomen ‘ik’ (‘me’) hier viermaal wordt herhaald.

4 Verhullingstrategieën: het verhaal van de moord

Zowel in de poëzie als in het proza is op een groot aantal plaatsen sprake van een moord die door de hoofdpersoon wordt gepleegd. De meest gedetailleerde weergave van het verhaal van de moord staat in het hoofdstuk ‘Het mes’ uit *De straat en het struikgewas*. Hierin vertelt de ‘ik’ hoe ‘de jongen’ een soldaat vermoordt die hem onder bedreiging van een pistool wil meevoeren naar het kamp:





De jongen deed of hij struikelde over een tak, hij greep met de ene hand naar z'n voet en met de andere hand naar z'n mes. De soldaat snauwde iets en schopte de jongen tegen z'n rug, greep 'm in z'n kraag om 'm overeind te trekken, de jongen draaide zich snel om en stak het mes diep in de buik van de soldaat.

Gelukkig maar dat het mes zo scherp was.

De soldaat greep naar het mes, maar de jongen schoof de bevende handen van de soldaat met een ruk opzij en trok het mes er weer uit. Hij zag nog dat de soldaat op z'n knieën viel en hij rende weg, door het bos.

Onderweg stak hij het mes diep in de aarde.⁵⁵

Drie pagina's verder staat de, geïsoleerde, observatie:

Ik zag de hand van de dader. Nou denk je zeker dat ie trilde, die hand. Nee, hij trilde niet. Het was een gewone hand eigenlijk.

In de loop der jaren heb ik de handen van talloze daders kunnen bekijken. Er was niets te zien. Er was nooit iets te zien.⁵⁶

Wanneer, net zoals in de overige hoofdstukken van *De straat en het struikgewas*, Armando zowel de eerste als de derde persoon in 'Het mes' gebruikt om het subject aan te duiden, kijkt de dader in het bovenstaande citaat naar zijn eigen hand. Zelfs een schuldige hand toont zijn schuld niet, lijkt hij hier te willen zeggen. Zo vertoont de hand overeenkomsten met Armando's metafoor van het schuldige landschap – de natuur die hij schuldig verklaart aan het onbekommerd verder groeien zonder acht te slaan op wat er zich om haar heen aan gevechtshandelingen heeft voltrokken.

Armando wil geen bekentenisliteratuur schrijven en zijn thematiek moet groter worden gezien dan de Tweede Wereldoorlog. Verwijzingen dwingen de lezer echter de universele thematiek van geweld, dader- en slachtofferschap in relatie te zien tot autobiografische, historische gebeurtenissen. Zo dient het universele karakter van zijn thematiek als verhullend scherm voor de persoonlijke thematiek waar hij ook in de poëzie voortdurend naar verwijst. In de debuutbundel *Verzamelde gedichten* gebruikt Armando bijvoorbeeld in vier gedichten, die geweld tot onderwerp hebben, zijn eigen naam voor het lyrisch subject; in latere gedichten zal hij dit niet meer doen.⁵⁷ In twee latere bundels voegt hij de verwijzing naar autobiografische gegevens wel in de bundel, maar buiten de gedichten, toe. Zo opent *Het gevecht* met de volgende noot van de auteur: '*Het gevecht* is een autobiografisch gedicht. / / *Het gevecht* vond plaats 31 jaar geleden in de bossen rond Amersfoort; het werd voltooid op het eiland Thera in 1972' en heeft *De denkende, denkende doden* als ondertitel 'Herinneringen'. De tweede plaats- en tijds aanduiding in de noot verwijst waarschijnlijk naar de plaats waar en het moment waarop Armando de cyclus heeft geschreven of voltooid.

Ook de vier gedichten waarin de naam 'armando' voorkomt, laten zien hoe Armando met het verhaal van de moord een ver- en onthullend spel speelt met fictieve en autobiografische elementen. In interviews zegt hij nadrukkelijk dat zijn naam geen pseudoniem is. Hij zegt deze naam ook officieel in zijn paspoort te hebben staan.⁵⁸ 'Armando' is overigens het





gerundium van *armare*, wat 'door te wapenen' betekent. Schram benadrukt terecht dat de naam een onderdeel is van de verhullingstrategie.⁵⁹ Het spreken over zichzelf in de derde persoon, hierbij gebruikmakend van zijn eigen naam, doet Armando, zoals gezegd, in de jaren tachtig ook in de Berlijnse essays waarbij hij – in de voorkomende gevallen – zonder uitzondering over zichzelf als kunstenaar spreekt. In de gedichten uit de jaren vijftig is dit niet het geval; hierin is het lyrisch subject 'armando' een agressieve, gewelddadige man die kan worden geïdentificeerd met een moordenaar, getuige '*ik kom naar de oosterse dancing*', Armando's poëtische debuut en tevens het openingsgedicht van de *Verzamelde gedichten*. In een aantal teksten uit dezelfde periode komt hetzelfde agressieve subject met de naam 'Armando' voor.

Naast de semantisch verwante gedichtelementen die als ketens door het hele poëtische oeuvre heen lopen, kenmerkt Armando's poëzie zich door ketens van rijmwoorden die naar de thematiek verwijzen. Opvallend is de keten van rijmwoorden die eindigen op '-and'. Woorden zoals 'tand' en 'land' krijgen door hun fonologische verwantschap een betekenisrelatie met 'hand' en verwijzen ook naar de moord op de Duitse soldaat. Een goed voorbeeld is de dichtregel 'ontgroeid aan vader's land', een zinspel op de uitdrukking 'vaders hand ontgroeid zijn', wat betekent: volwassen zijn.⁶⁰ Ten tijde van de moord, zo lezen we in *De straat en het struikgewas*, was het subject een kind. Door de functie die 'de hand' als *pars pro toto* heeft, namelijk verwijzend naar de moordenaar, wordt met deze versregel ook gezinspeeld op het einde van zijn jeugd, *in casu* de moord op de Duitse soldaat. De eigennaam 'armando' in de vier gedichten uit de *Verzamelde gedichten*, in vroege teksten en in de Berlijnse essays is ook nog eens verwant aan deze keten.

Een ander voorbeeld van verhulling zijn de zinspelingen op bekende, vaak alledaagse uitdrukkingen, zoals bijvoorbeeld 'met hand en tand', waar de versregel 'met land en tand' naar verwijst.⁶¹ De taalgrap lijkt terloops gemaakt, maar heeft wel degelijk een diepere betekenis, zoals ik hierboven aannemelijk heb willen maken door te wijzen op het cruciale karakter van de verwijzende functie van juist deze equivalenties.

De twee isotopieën waarvan 'lichamelijkheid' en 'geweld' de gemeenschappelijke noemer zijn, lopen niet alleen als ketens door het poëtische werk heen, maar ook door het proza. Het woord 'mes' krijgt ook in het proza consequent als synoniem 'dolk' of 'dolkmes' en is steeds 'scherp' of 'tweezijdig geslepen'. Dezelfde taalelementen die Armando in de poëzie gebruikt om een moord, gepleegd door het subject, te beschrijven of te suggereren komen in het proza voortdurend terug. Het getuige-zijn van een moord is ook hier een centraal motief waarbij 'de hand' steeds een belangrijke rol speelt.⁶²

Daarnaast observeert Armando gedragingen van handen, net als in de hierboven geciteerde passage uit *De straat en het struikgewas*, omdat de onzichtbaarheid van een mogelijke daad die wellicht eens met de hand is gepleegd, hem net zo bezighoudt als het onbewogen uiterlijk van een plek, bijvoorbeeld een landschap of bosrand, waar ooit gewelddadige handelingen hebben plaatsgevonden. Met het woord 'hand' gebeurt dan ook, zonder dat Armando dit expliciet benadrukt, wat hij beschrijft naar aanleiding van het woord oorlog:

- Oorlog, ik vind het zo'n gek woord, oorlog, oorlog, oorlog, oorlog, als je het vaak zegt wordt het woord steeds vreemder, vind je niet?
- Ach, je went er aan.⁶³





Het is natuurlijk niet het woord dat bevreedt, het is het feit dat dit woord betekenis krijgt door de gebeurtenissen van dat moment, net zoals andere nieuwe begrippen die in hetzelfde hoofdstuk worden genoemd – ‘gefusilleerd’ bijvoorbeeld – en waarvan het de jongen verbaast dat iedereen onmiddellijk begrijpt wat hiermee wordt bedoeld. Deze woorden voegt Armando toe aan zijn persoonlijke idioom. Herhaling heeft, net als hierboven met het woord ‘oorlog’ gebeurt, en met ‘Duitser’ en ‘mes’ in de passages die ik eerder citeerde, een haast bezwerende werking: ‘je went eraan’, maar misschien gaat het er juist om dat je er nooit aan went, of uit Armando hiermee zijn persoonlijke verbazing over wat de oorlog hem als het ware liet overkomen.

Armando’s idioom is een eigen code geworden. Het voortdurend terugkeren in poëzie en proza van dezelfde woorden en het uitsluiten van andere woorden onderstrepen dit. Het wapen dat gebruikt wordt, is steeds een mes, en het is ook nog eens altijd hetzelfde type mes: het is bijvoorbeeld nooit eenzijdig geslepen of gekarteld en andere synoniemen dan dolk of dolkmes worden niet gehanteerd. Slechts bij uitzondering, namelijk in het titelverhaal van *De ruwe heren*, wordt er een revolver gebruikt om te doden.⁶⁴ Een ander significant kenmerk van Armando’s particuliere code is de *hapax legomenon*: een woord dat bij een bepaalde auteur slechts éénmaal voorkomt. Bij de dichter Armando is een belangrijke *hapax* het woord ‘Duitser’: het komt in het hele poëtische oeuvre veelbetekenend slechts éénmaal voor. Hetzelfde woord geldt als *minus-prijóm* voor de meeste literaire teksten van Armando; in deze teksten wordt opzettelijk genegeerd wat door de lezer wordt verwacht en waarvan hij de beklemmende aanwezigheid voelt.⁶⁵ Ook in het beeldende werk komt het betekenisvolle ontbreken van een bepaald element voor.

In het interview van Heymans geeft Armando op de vraag waarom hij in *De straat en het struikgewas* voor het eerst de vijand expliciteert, het volgende antwoord:

En nu komen we op een formele kwestie waar ik geen rationele verklaring voor heb. Er zijn ontzettend veel woorden die voor mij niet mogen. Woorden die ik nooit zal gebruiken. Het moet allemaal in een heel helder, marmeren Nederlands worden geschreven.⁶⁶

Belangrijker is dat, naast de voorkeur voor een duidelijke taal, er sprake is van een code die, bewust of onbewust, vastligt.

Een goed voorbeeld van ‘de hand’ als codewoord dat verwijst naar andere passages uit het werk waarin het woord als een schuldig *pars pro toto* fungeert, is de observatie van zijn eigen handen in ‘De hand’ uit *Voorvallen in de Wildernis*. Autobiografische elementen in het boek maken duidelijk dat het vertellend subject met de schrijver samenvalt. Duidelijke aanwijzingen voor het autobiografische karakter, bijvoorbeeld in de vorm van een ondertitel, introductie of explicatie op de achterflap, zijn er overigens niet. De volgende passage bevat een zinspeling op de uitdrukking ‘vuile handen maken’, maar de uitdrukking is hier als het ware onschuldig gemaakt door haar letterlijk te nemen: ‘Ik zag dat ie met afkeer in z’n rechterhand keek. Menig medemens had hier zijn of haar hand in gelegd, bij wijze van begroeting. Gadverdamme, dacht hij, wat vies. En, dacht hij, is die hand nog wel van mij als hij zo vaak aangeraakt is door anderen.’⁶⁷ Deze gedachte impliceert bovendien dat iedere





hand in wezen schuldig is, want 'vuil gemaakt'. De schuld van de rechterhand wordt ook nog eens ter discussie gesteld door de suggestie dat de hand niet van hem zou zijn omdat deze met andere mensen in aanraking is geweest. De schuld zou dan collectief zijn. Door de hand als een *pars pro toto* te beschouwen, doet Armando hier hetzelfde als met het afwisselende gebruik van 'ik' en 'hij' om het subject te benoemen; het is onderdeel van de verhullingstrategie. Het codewoord geeft echter aan dat achter de schijn van onschuld een worsteling met 'schuld' schuilgaat.

Ook in teksten waarin Armando 'de hand' niet als een *pars pro toto* lijkt te gebruiken, moet het wel degelijk als een codewoord worden gezien. In de korte vertellingen die gebundeld als kinderboeken werden uitgegeven, behandelt hij de schuldthematiek nog meer verhuuld dan in het overige werk. De keuze voor het genre: de kindervertelling en in het bijzonder het sprookje, kan als een formele verhullingstrategie worden beschouwd. Na de eerste acht verhaaltjes die als *Dirk de dwerg en zeven andere sprookjes* werden gebundeld, verschenen nog eens acht sprookjes met als titel *De prinses met de dikke bibs*. Elf absurde parabels werden daarna als *Dierenpraat* gepubliceerd. In feite gaat het hier om antisprookjes en antiparabels, of postmoderne sprookjes en parabels, omdat de teksten het klassiek genre van het sprookje en de parabel parodiëren. Al zijn de verhaaltjes vermomd als kindervertellingen en lijken het op het eerste gezicht lichtvoetig gepresenteerde verhaaltjes met een weinig gecompliceerde moraal, ze behandelen wel degelijk de schuldthematiek. In 'Dirk de dwerg' uit *Dirk de dwerg en zeven andere sprookjes* verschijnt 'de hand' wederom. Het codewoord onderstreept op subtiële wijze de moraal van het sprookje – het aloude 'de mens is de mens een wolf': een bekend thema van Armando – en verwijst op even subtiële wijze als in het overige werk naar de problematiek van de collectieve schuld van de mens.⁶⁸

In het verhaal wil een groepje dwergen één van hen, de opschepper Dirk, zijn vervelende gedrag afleren. Ze besluiten om zich bij de dwergenkoning te gaan beklagen. Beschreven wordt hoe er driemaal een gang naar de koning wordt ondernomen: eerst door een groepje dwergen, dan door twee dwergen en uiteindelijk door Dirk zelf, wanneer de koning hem ontbiedt. Voordat de dwergen op pad gaan, staat er: 'Ze wasten hun handjes en gingen op weg.' Wanneer Dirk zich naar de koning begeeft, staat er als variant op dit refrein, maar dan in een bijzin, 'De volgende dag kwam Dirk, nadat hij z'n handjes gewassen had, bij Koos de koning.'⁶⁹ Wanneer verteld wordt hoe Dirk tussentijds plannen beraamt om op de andere dwergen indruk te maken – hij zal dit doen met 'vreemde woorden [...], woorden die ze niet begrijpen' – wordt zijn tevredenheid hierover als volgt uitgedrukt: 'Hij wreef in z'n handjes en floot een vrolijk wijsje.' Aan het einde van het verhaal wordt de koning door zijn onderdanen afgezet en Dirk geïnaugureerd. Zijn plannen om meer indruk te maken hebben resultaat; hij wordt geleerder bevonden dan de koning. Dirk is de 'winnaar'; hij heeft met nietszeggende woorden zowel de andere dwergen als de koning overwonnen.

Men kan zich als lezer de vraag stellen of deze slimme dwerg wel schuld treft? Zijn imponerende vragen aan de andere dwergen, zoals 'heb je de bakels al gestakeld?', stellen immers in feite niets voor. De vraag of Dirk als een schuldige of een onschuldige moet worden gezien, raakt in wezen aan een algemeen, netelig vraagstuk dat bij Armando voortdurend aan de orde is, namelijk of het mogelijk is om 'schuld' eenduidig te definiëren?

De andere dwergen zijn aan het einde van het verhaal tevreden, maar hun beklag bij de koning is wat kinderen 'klikken' noemen en komt in wezen neer op het opofferen van een





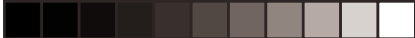
onschuldige middels een laffe daad. De koning is het slachtoffer. Hij is zelf echter ook niet geheel onschuldig, want ook hij had een gemeen plan. Wanneer de dwergen zich beklagen over Dirk is zijn reactie: “Stuur Dirk maar es naar me toe, ik zal met hem praten.” En hij dacht stiekem: Als hij werkelijk knapper is dan ik, zal ik hem ter dood laten brengen. Anders maken ze Dirk koning en heb ik het nakijken.’

Alle dwergen hebben in het verhaal letterlijk schone handen; in overdrachtelijke zin is dit niet waar. Over de staat van Koos’ handen wordt niet gesproken, maar hij had ook slechte plannen en moet het, overigens niet om die reden, uiteindelijk bezuren. Op ingenieuze wijze wijst Armando in het ogenschijnlijk zo eenvoudige verhaal wederom op de complexiteit van ‘schuld’ als moreel begrip. Overigens is de rol en betekenis die de door Dirk gebezigde onzintaal in het verhaal heeft, een goed voorbeeld van het thematiseren van de bedrieglijke status van de taal als middel tot kennis dat op meerdere plaatsten in het oeuvre aan de orde komt.

Naast de drie bundels die als kinderboeken zijn verschenen, maar die moeten worden gekarakteriseerd als absurdistische vertellingen voor alle leeftijden, heeft Armando nog twee verhalenbundels gepubliceerd, *De ruwe heren* en *De heideweg* met respectievelijk negen en zeven verhalen. Hierin komen alle thema’s aan de orde en ook domineert hetzelfde taalgebruik als in het overige literaire werk. Daarnaast verschenen *De haperende schepping* en *Het wel en wee* met zeer korte notities en miniatuurvertellingen.

De verhalen uit *De ruwe heren* en *De heideweg* zijn grimmiger van toon dan de sprookjes. Het zijn absurdistische verhalen waarin de thema’s ‘oorlog’, ‘dood’ en ‘dader en slachtoffer’ nadrukkelijk centraal staan. Tussen het verschijnen van *De ruwe heren* en *De heideweg* ligt precies twintig jaar, maar de bundels vertonen veel overeenkomsten. In een groot aantal van de verhalen varieert Armando met dezelfde taalelementen op het verhaal van de moord dat we kennen uit het hoofdstuk ‘Het mes’ uit *De straat en het struikgewas*. Zo doet in ‘De koperen gordel’ uit *De ruwe heren* een jongen een ongemotiveerde poging om een toevallige passant te vermoorden: ‘Ik had een stevig dolkmes, dat ik, uit verveling, aan twee kanten vlijmscherp geslepen had.’⁷⁰ De moordaanslag mislukt, en nadat we lezen dat het mes afketst op een gordel die de man draagt en de jongen zichzelf verwondt, concentreert de beschrijving zich op de handen van het vertellend subject: ‘Ik had pijn, ik stond met m’n rechterhand in de lucht te schudden, de dolk hield ik in m’n linker.’ De man vraagt of hij de dolk mag vasthouden: ‘Ik gaf hem het wapen en stak m’n vingers in m’n mond. Wat een pijn. Hij zette z’n aktentas tussen z’n enkels, draaide de dolk om en om en liet ‘m in z’n open hand rusten.’ Met de absurdistische afwezigheid van logica in de vriendelijke reactie van het slachtoffer, en de kleinburgerlijke details waarmee hij wordt beschreven – de man is een kantoorklerk met een koperen gordel die bescherming tegen ziekten moet bieden – wordt het patroon van het gebruikelijke misdaadverhaal doorbroken. De onlogische motivatie dat de moord voor schooltijd gepleegd moet worden, want ‘anders was het niet geldig’ illustreert nog eens dat de absurdistische details dienen om de ernst van de moordthematiek te verhullen. Wanneer men vervolgens ‘de hand’ in ‘De koperen gordel’ als een codewoord leest, kan men concluderen dat het ook hier gaat om het opschorten van de schuldvraag en het problematiseren van het dader- en slachtofferschap. In dit uiterst korte verhaal – het is slechts tweeëneenhalve pagina lang – krijgen de handen van de twee personages relatief veel aandacht en is het motief van de moordaanslag complex. De lezer wordt van de dader afgeleid naar zijn handen: de





rechterhand wordt beschreven als het uiteindelijke slachtoffer. Armando benadrukt hiermee wederom dat dader en slachtoffer inwisselbaar zijn, maar leidt ook de aandacht af van de schuldvraag: als slachtoffer is de hand onschuldig gemaakt. Verder is het mes, gewogen in de open hand van de man die het er levend afbrengt en die met jaloezie het moordwapen bekijkt, gereduceerd tot een begerenswaardig object en de open hand van de man symboliseert ook nog eens zijn onschuld. Net als in het overige proza ontbreekt overigens elke vorm van aandacht voor de psychologie van de personages, die lijkt te zijn vervangen door een nauwkeurige beschrijving van hun fysieke en andere uiterlijke kenmerken.

Naast de frequentie waarin het woord 'hand' in het proza en de poëzie voorkomt, vallen de samengestelde woorden met dit substantief op. Ook zij behoren tot de code. Als verwijzende begrippen verkiest Armando ze nadrukkelijk boven mogelijke synoniemen. Zo moeten woorden als 'handlanger', 'hardhandig', 'handgemeen', 'handeling' en 'handelen' niet alleen in hun letterlijke betekenis worden gelezen, maar tevens expliciet als codewoorden. Vaak komen deze samengestelde woorden, die ook nog eens behoren tot de lichamelijke isotopie en de geweldsisotopie, herhaald voor in een passage waarin de schrijver het substantief 'hand' – ook herhaald – gebruikt. Dit gebeurt bijvoorbeeld in het verhaal 'De opstand' uit *De heideweg* waarin een geüniformeerde man onverwacht een kamer binnenstormt om een moordaanslag op het vertellend subject te plegen:

Hij had een lang mes in z'n hand.

Nou, daar wist ik wel raad mee, daar had ik lang genoeg op geoefend. Ik stak m'n handen in de lucht, alsof ik me overgaf. Ik denk dat ie deze handeling ook van mij verwachtte, dat ie mij zelfs deze handeling beval, want hij schreeuwde me iets toe in een voor mij onverstaanbare taal. Hij begon met z'n vrije hand in z'n binnenzak te graaien en terwijl hij dat deed, balde ik m'n vuisten. Met volle kracht liet ik m'n vuisten tussen z'n schouders en z'n nek vallen. Hij stortte als een blok op de grond. Ik greep het mes en stak het door z'n borst. Ja, ik moest wel.

Ik luisterde of er nog meer personen in uniform zouden komen, maar nee, er kwam niemand. Het bleef doodstil. Ik pakte een handdoek en maakte het heft van het mes schoon.⁷¹

Het woord 'handdoek' dient hier bijna als een slotakkoord. Door de explicitering in de herhaling van 'hand' verwijst ook deze passage naar het verhaal dat de kern van Armando's literaire werk vormt: het verhaal van de moord op de Duitse soldaat.

De hand als codewoord is ook te vinden in essayistische teksten. Meestal staat in de Berlijnse essays het recente verleden centraal, maar in sommige geeft Armando een impressie van het heden; hij doet verslag van een bezoek aan een concert of een tentoonstelling of vertelt over een ontmoeting met mensen. Om een tijdsdocument is het Armando in deze essays niet te doen. Zijn antwoord op de vraag van een journalist, in 1993, of de val van de Muur Berlijn voor hem tot een andere stad heeft gemaakt, maakt duidelijk wat hij met de essays beoogde:





Nee. Herstelt zich. Ja, natuurlijk, maar niet inspiratief. Daar ben ik heel gespleten onder. Met heel mijn wezen heb ik het *bejaht*, dat die Muur weg ging maar thematisch vind ik het bijna jammer. Het gaf Berlijn een extra geladenheid. En dat heeft weer met mijn opvatting over schoonheid te maken, dat bijzonder akelige dingen een grote schoonheid kunnen opleveren. Berlijn had een beklemmende schoonheid.⁷²

In alle essays die in het Berlijn van de jaren tachtig spelen, dringt het verleden zich als onontkoombaar op. In 'Nacht' beschrijft Armando hoe hij, terwijl hij nadenkt over nieuwe motieven voor zijn beeldende werk, 's nachts een wandeling maakt door het centrum van Berlijn – in de essays wordt door de verteller veel gewandeld, vaak 's nachts. De verteller-protagonist kan men typeren als een flaneur zoals deze als personage ontstond in de literatuur in de tweede helft van de negentiende eeuw. Tijdens de romantiek veranderde het positieve beeld dat men tot op dat moment van de stad heeft in een negatief beeld: men raakt ervan overtuigd dat niet de mens de stad maakt, maar de stad de mens. Ook bij Armando staat deze subjectieve stadservaring centraal.⁷³ Uit de volgende uitspraak in het interview met Kayzer wordt duidelijk dat bijvoorbeeld geuren hem werktuiglijk terugvoeren naar gebeurtenissen uit het verleden:

[...] ik herinner me iets. Ik hoef het nooit te proberen, het komt vanzelf wel. En dat zijn nooit, nogmaals, nooit voorvallen, maar geuren, doorlopend herkenningen. Als ik hier buiten in het park zou lopen, dan zijn er weer dingen die zich opdringen, dan komen die herinneringen te voorschijn. Associaties met dingen van vroeger. Het zien van een vijver, het ruiken van een vijver, bepaalde vogels, de bomen, de lucht, de wolken. Onmiddellijk doen zich vage, doorzichtige herinneringen voor. Maar ik ga niet de tuin in omdat ik me iets probeer te herinneren, ik probeer me nooit iets te herinneren. Dat komt vanzelf.⁷⁴

Ogenschijnlijk maakt Armando in 'Nacht' een wandeling in het Berlijn van dat moment; de verteller bevindt zich in de omgeving van Bahnhof Zoo en introduceert bij de lezer een groep alcoholisten. De lezer kan, bijvoorbeeld uit de media, bekend zijn met beelden van dit heden. Maar hier is het Armando niet om te doen. Hij volgt een vast patroon; het recente verleden kondigt zich al snel aan:

Ik wandel alsof ik luister. Wat zich hier verstopt, verbergt, besef je dat? Natuurlijk, je zult geen enkel spoor ontdekken, maar het gaat om de *poging*, zullen we maar zeggen. Waar het om gaat is een vorm te vinden voor deze poging: vormgeving van de poging, vormgeving van de onmacht. Er is iets aan de hand. 'Mein Gott', hoor ik achter me, 'mein Gott, was ist das nun wieder, hast du deine Scheissuhr nicht um.'
Ik kijk om en zie een dronkaard, die op z'n lege pols staat te staren. Een overrijpe





lansknecht, die tegen zichzelf staat te praten, kwalijke dromen over lang vervlogen veldslagen.⁷⁵

Aan de lezer wordt gesuggereerd dat de dronkaard, gezien zijn leeftijd, heeft gevochten voor Hitler-Duitsland. Niets van het verhaal dat hij ongetwijfeld over zijn verleden kan vertellen, wordt echter expliciet gemaakt. De man zal de verteller slechts vragen wat hij liever heeft, onweer of afweergeschut. Hij wordt met deze vraag dus slechts verhuuld getypeerd als een dader. En dan is hij ook nog dronken, zijn taaluitingen zijn dus vervormd en zijn dronkenschap fungeert voor de lezer als extra verhulling van de mogelijke waarheid van zijn daderschap. Door het gebruik van archaïsche woorden zoals 'lansknecht' en 'veldslagen' wordt verder ook hier een dader als een mythologische held verbeeld. Armando onthult hem als het ware van de Tweede Wereldoorlog en benadrukt zijn algemeen menselijke gedaante.

Belangrijker is volgens mij de behandeling in het essay van een aantal persoonlijke thema's van Armando, zoals de tijd en de dood. Ze gaan als het ware schuil achter de verhullende gedaante van de dader:

Ik kijk hem [de dronkaard, TF] lang aan, wat doe ik, probeer ik hem te zien zoals hij er vroeger uitzag? Dat lukt me toch niet, schei daar maar mee uit. Al dat gekapseis van de tijd, houdt dat nooit eens op? Je doet alsof de tijd je eigendom is. Je verzet je tegen het onontkoombare. Maar wat kan ik in deze stad anders doen dan proberen na te denken over andermans waaiende geheimen. Wie weet waait de dood wel mee. Je meester proberen te maken van vermommingen. Maar waarom, waarom toch.⁷⁶

Armando beseft maar al te goed dat het zich meester maken van vermommingen, het terugbrengen van de dronkaard tot de dader die hij is geweest, hem toch niet zal lukken door het prangende besef van 'waaiende geheimen'. Deze hebben hem, bij al zijn zoekwerk naar de motivatie van daders en slachtoffers, al lang doen beseffen dat het onmogelijk is daders van slachtoffers te onderscheiden.

In het essay beschrijft Armando vervolgens hoe een aantal dronken mensen bij Bahnhof Zoo slaags raakt: 'Ik wandel alsof ik luister. Het rumoer van een handgemeen. De stank van een vechtende hand.' Net zoals in de eerste passage die ik hierboven uit 'Nacht' citeerde, de schrijver met zijn observatie een vergeefse poging doet om de dader van zijn vermomming als dronkaard te ontdoen om terug te kunnen gaan in de tijd, namelijk naar de oorlog, bevat zijn observatie van de vechtende dronkaards door het gebruik van taalelementen uit zijn persoonlijke code, verwijzingen naar de moord op de Duitse soldaat. Het gevecht van nu ruikt naar toen, de 'vechtende hand' is niet alleen een metonymie, een beeldspraak waarin de verteller het voorval bij Bahnhof Zoo samenvat, maar het gebruik van juist dit schuldige *pars pro toto* verwijst, zoals meerdere passages in het stuk, terug naar zijn persoonlijke verleden, waar alle verhalen de lezer uiteindelijk naar terug willen voeren.





5 Het subject 'Armando' in de poëzie en de manifesten uit de jaren vijftig

Een opvallend onderdeel van Armando's vroege literaire werk is het subject 'Armando' dat zowel in prozateksten als in gedichten een rol speelt. Om hem hangt een aureool van agressie en machtsvertoon dat opvallende overeenkomsten vertoont met het beeld dat de auteur en beeldend kunstenaar in die jaren van zichzelf geeft. In deze paragraaf behandel ik de wijze waarop Armando het subject 'Armando' definieert en de rol die het speelt in de behandeling van de schuldthematiek. Ook de verwevenheid van het beeld dat de auteur van zichzelf geeft met het subject, komt hier aan de orde.

In de beginjaren van zijn kunstenaarschap is agressie het meest dominante kenmerk van alle disciplines waarin Armando werkzaam is: teken-, schilderkunst en poëzie. In de tekeningen valt de agressieve lijnvoering op. Op sommige tekeningen is duidelijk te zien dat hij met het potlood – alsof hij een scherp mes hanteerde – bijna door het papier is heengegaan; de eerste schilderijen hebben betekenisvolle titels zoals *J'ai tué mon frère Abel*, *Homo homini lupus*, *Peinture criminelle*, *Espace criminel* en *Paysage criminel*; de poëzie kenmerkt zich door een uiterst agressieve taal en in veel gedichten is sprake van een moord – bijvoorbeeld in *'ik kom naar de oosterse dancing'*.

In 1953 debuteert Armando als beeldend kunstenaar op een tentoonstelling van Creatie die werd gehouden in Fodor in Amsterdam. Een jaar later volgt zijn eerste eenmanstentoonstelling van tekeningen in de avant-gardegalerie Le Canard, ook in de hoofdstad, en verschijnen vrijwel gelijktijdig zijn eerste gedichten in het tijdschrift *Podium*. In een, vaak geciteerd, interview van Martijn Sanders over zijn tekenwerk, zegt Armando naar aanleiding van de tekeningen uit de jaren vijftig over zijn persoonlijke drijfveren:

[...] dit soort tekeningen is uit haat ontstaan. [...] Het was het voortzetten van een proces. Ik heb ooit eens tegen iemand gezegd: 'zo'n tekening, daar werd een mens in vermoord'. Ik heb op die manier heel wat mensen te pakken gehad. En dat is dan kunst. Het heeft wel degelijk ook met een soort hysterie te maken.⁷⁷

Een vergelijkbare uitspraak doet Armando in een interview dat Van Garrel en K. Schippers eerder met hem hadden. Over het beeldende zowel als het poëtische werk merkt hij hierin op: 'Als ik puur op de inhoud van mijn werk afa, was ik in de jaren vijftig nog helemaal oorlog'.⁷⁸

In de jaren waarin Armando de gedichten schrijft die in 1964 in de debuutbundel *Verzamelde gedichten* zijn verschenen, is hij als beeldend kunstenaar actief in de Nederlandse Informele Groep en daarna in de Nulgroep. De Nederlandse Informele Groep organiseerde vanaf 1957 onder deze naam tentoonstellingen, eerst in wisselende samenstelling van deelnemers, maar vanaf 1958 beperkt tot vijf kunstenaars: Armando, Kees van Bohemen, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven. In 1960 wordt er een nieuwe groep geformeerd, Nul, waarin Armando, Henk Peeters, Jan Henderikse en Jan Schoonhoven zich organiseren. De activiteiten van de beide groepen worden begeleid door een aantal manifesten en andere pro-





grammatische teksten van Armando. Ze verschijnen tussen 1957 en 1966 in verschillende tijdschriften en enkele brochures. In deze teksten formuleert hij opvattingen over kunst en literatuur die hij, meestal individueel en een enkele keer samen met anderen, ontwikkelt.

De vroege gedichten sluiten thematisch en idiomatisch aan bij het in de manifesten gevoerde betoog, inclusief de specifieke aandacht die er is voor 'het fenomeen Armando'. De verwevenheid van de manifesten en de poëzie en de tekstuele relatie tussen Armando's manifesten en poëzie en de manifesten van de avantgardist Marinetti maken duidelijk dat men de vroege poëzie niet moet beschouwen als provocatie en rebellie pur sang – het gros van de critici uit die jaren was met dit oordeel snel klaar. Verder wordt naar mijn mening aan de poëzie geen recht gedaan door deze uitsluitend te beschouwen in relatie tot Armando's persoonlijke thematiek die zijn oorsprong heeft in ervaringen uit zijn jeugd tijdens de Tweede Wereldoorlog. De vroege gedichten moeten ook als poëtische gedichten worden gelezen waarin 'oorlog' geldt als de meest agressieve metafoor voor de roep om verandering en vernieuwing in kunst en literatuur.

Armando's manifesten verwoorden een uiterst persoonlijke poëtica die zeer nauw is verweven met wat ik wil noemen 'het lanceren van "het fenomeen Armando"'. De kwalificatie 'het fenomeen Armando' werd door Armando zelf gebruikt voor het subject van de agressieve en satirische tekst 'Armando' die in 1960 in *Gard sivik* is verschenen. De tekst is een gewelddadige afrekening – zoals deze in het criminele circuit voorkomt – maar dan verbaal, met de dichter en poëziecriticus Ad den Besten die zich negatief over Armando's werk had uitgelaten.⁷⁹

In een inzichtgevend nummer van het tijdschrift *Littérature* dat geheel aan het manifest is gewijd, wordt in een vijftiental artikelen uitgebreid aandacht besteed aan het manifest als literair genre.⁸⁰ Allereerst ga ik in het kort in op de geschiedenis van het manifest en belangrijke kenmerken van dit bijzondere genre. Het manifest beschouw ik hierbij primair als een tekstvorm. Een tekst communiceert een boodschap van een 'zender' aan een 'ontvanger'.⁸¹ In mijn beschrijving van het manifest concentreer ik me op een aantal aspecten die aan de orde komen in het nummer van *Littérature*. De definitie van het manifest als een machtsdiscours staat centraal in mijn betoog. Provocatie en polemiek moeten als primaire kenmerken van het manifest worden beschouwd. Beide zijn in Armando's manifesten en programmatische teksten op agressieve wijze aan de orde, met recht kan daarom worden gesteld dat Armando hierin op zeer pregnante wijze een machtsdiscours voert.

Vervolgens komt in deze paragraaf een aantal manifesten en gedichten ter sprake uit de periode waarin Armando participeerde in de Nederlandse Informele Groep. Behalve op de manifesten die hij toen op persoonlijke titel publiceerde: 'Credo 1' en 'Credo 2', ga ik ook in op andere teksten uit deze periode: de 'Bekendmaking' van de informele kunstenaars, mede ondertekend door Armando; het 'Manifest' dat hij, ook op persoonlijke titel, schreef naar aanleiding van een expositie van de kunstenaar Ropeters in 1960 en twee openingstoespraken die ter gelegenheid van solotentoonstellingen van informeel werk van Armando werden geschreven en gelezen door respectievelijk Kees Buddingh' en Simon Vinkenoog. Verder behandel ik een aantal gedichten uit de *Verzamelde gedichten*. Mijn lezing van Armando's manifesten en vroegste poëzie neemt de grote overeenkomsten die er bestaan in de thematiek en het idioom van beide tekstvormen als uitgangspunt.





In zijn bijdrage aan het nummer van *Littérature* dat aan het manifest is gewijd, stelt Claude Abasto dat in het manifest in de boodschap die aan de lezer – of toehoorder – wordt gecommuniceerd drie begrippen centraal staan: kennis, verlangen en macht.⁸² Het manifest verkondigt theoretische of praktische kennis en heeft een didactische component. Het verlangt verandering en functioneert in die zin als een mythe; het vernietigt de tijd en vernieuwt de geschiedenis. In de tekst wordt als het ware een droom van wedergeboorte verwoord en het ‘goede nieuws’ gebracht. Het verleden wordt beschreven als een tijd waarin leven nog niet bestond, of zwanger was van het échte leven. ‘Tijd’ wordt ook wel opgevat als een cyclisch gegeven: puurheid en onschuld moeten door de toekomst worden teruggevonden. Zo geformuleerd heeft het manifest veel weg van een profetische verkondiging. Het heeft ook iets messianistisch en het is utopisch. Het idee van wedergeboorte is ook een kenmerk van het mythische karakter van het manifest: het absoluut nieuwe – een *tabula rasa* – is namelijk een illusie. Het manifest is in wezen niet geheel vernieuwend, maar herhaalt altijd iets dat al eerder is gezegd. Het machtsvertoon in het manifest komt voort uit de wil om overwicht te krijgen. Dit geeft het manifest, stelt Abasto, een terroristisch karakter.

In hetzelfde nummer van *Littérature* besteedt Jean-Marie Gleize aandacht aan het machtsdiscours dat in het manifest wordt gevoerd. Hij beschouwt het manifest als een prescriptief discours. In die hoedanigheid is het een betoog dat macht wil uitoefenen.⁸³ Er wordt een waarheid in beleden die evangelisch en profetisch tegelijk is. In nauw verband hiermee staat dat deze vorm van discours wil domineren en onderwerpen. Het manifest benadrukt de almachtige positie van ideeën en het Woord. De strijd van de kunstenaar om zijn identiteit en het verlangen naar erkenning zijn de redenen van de sterke, felle polemieken die in manifesten wordt gevoerd. Het manifest voert uit wat het zegt en zegt wat het uitvoert in een beslissend, theateraal gebaar. Zoals Gleize zegt: het manifest verklaart de waarheid zoals men de oorlog verklaart.

Abasto geeft een aantal structurele kenmerken van het genre. Ik vat een paar basiskenmerken kort samen. De retoriek die in de tekst wordt gebruikt, heeft als doel te overtuigen, vaak worden dus de gebiedende wijs en de toekomstige tijd gebruikt. Het manifest bevat vermaningen en aansporingen, vaak ook citaten en andersoortige verwijzingen naar teksten van anderen. De taal is theateraal. De structuur vertoont nog de meeste overeenkomsten met die van het toneelstuk. Ter onderscheiding van geaccepteerde teksten wordt in een manifest verder soms gekozen voor een ondoorzichtige syntaxis, bijvoorbeeld door gebruik te maken van veel vreemde woorden en / of tussen haken geplaatste zinsdelen.

De ‘zender’ is een ‘ik’ of een ‘wij’. Net als in andere profetische teksten is de boodschap gericht tot een universele ontvanger, maar in wezen gaat het in het geval van het manifest om een kleine groep uitverkorenen en eigenlijk, nog meer bepaald, de ‘zender’ zelf. Het besef hiervan maakt de karakteristieke spanning die er bestaat tussen de collectieve en individuele boodschap inzichtelijker. In feite is de scheidslijn tussen ‘zender’ en ‘ontvanger’ in het manifest onduidelijk: de ‘zender’ richt zich afwisselend tot degenen die hij bestrijdt, degenen die hij wil overreden en tot zichzelf. Op deze wijze worden kunst en maatschappelijk leven geïntegreerd, maar ook de autonomie van de kunstenaar benadrukt.

Armando's manifesten en verwante poëticaal-literaire teksten kunnen aan twee belangrijke perioden van zijn kunstenaarschap worden verbonden. De eerste periode is, grof gezegd, de tweede helft van de jaren vijftig wanneer hij als dichter naar buiten treedt en zijn eerste





gedichten in *Podium* en *Gard sivik* publiceert. Tezelfdertijd wordt hij – nadat hij had deelgenomen aan exposities van Creatie en van Vrij Beelden, waarvan hij lid was – als beeldend kunstenaar actief in de Nederlandse Informele Groep en schrijft hij zijn eerste manifesten. De tweede periode volgt direct daarna wanneer hij in 1960 met een aantal leden van de Nederlandse Informele Groep de Nulgroep opricht. Ook de opvattingen van deze beweging zal hij in manifesten en verwante teksten verwoorden. In dezelfde tijd verandert zijn poëzie ingrijpend. Hij maakt inmiddels deel uit van de redactie van het literair-experimentele tijdschrift *Gard sivik* en blijft hiervan lid tot het blad in 1964 wordt opgeheven. In de beginjaren van *Gard sivik* verschijnen hierin voornamelijk gedichten die nog geheel in de geest van de Vijftigers zijn geschreven. Ook Armando's eerste gedichten ademen deze geest. In de jaren zestig slaagt de redactie waarvan hij deel uitmaakt erin om het blad daadwerkelijk tot een podium voor vernieuwende, op de alledaagse werkelijkheid geënte poëzie te maken. Na de opheffing van *Gard sivik* wordt de vernieuwing door de bijna volledige voormalige redactie, waaronder ook Armando, verder uitgedragen in *De nieuwe stijl* dat zich afficheert als blad van 'de internationale avant-garde'. De poëtische opvattingen van de dichters van de 'nieuwe' of 'totale poëzie' zal Armando ook in teksten uiteenzetten.⁸⁴

De eerste tentoonstelling waarop een aantal kunstenaars, waaronder Armando, hun kunst als 'informeel' presenteert, vindt plaats in 1957 in de Mensa in Delft. Hierna volgen meerdere tentoonstellingen in wisselende samenstelling van deelnemers in verschillende bescheiden, meestal aan universiteiten gelieerde ruimten. In 1958 wordt de groep, zoals gezegd, beperkt tot Armando, Kees van Bohemen, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven. Frank Gribling schrijft in een artikel dat verscheen in de catalogus van de tentoonstelling die eind 1983 over de informele kunst in Nederland en België werd geopend, dat deze beperking tot stand kwam 'vooral onder invloed van Armando [...] die een voorstander was van een kleine, homogene en strijd bare groep, te vergelijken met de vijf vingers van een hand, waarmee een vuist gemaakt kan worden.'⁸⁵

'Credo 1' verschijnt in 1957 in *Maatstaf*.⁸⁶ 'Credo 2' wordt in 1959 samen met het manifest 'Vuil aan de lucht' van Henk Peeters afgedrukt in een uiterst bescheiden catalogus die verschijnt ter gelegenheid van een tentoonstelling van de Nederlandse Informele Groep in het Besiendershuys in Nijmegen en die daarna nog in een aantal andere steden is te zien. 'Credo 1' en 'Credo 2' verschijnen – met de tekst van Peeters en een zeer korte, titelloze tekst van Schoonhoven – in een iets uitgebreidere brochure, die wordt gepubliceerd ter gelegenheid van tentoonstellingen van de Informelen in 1960. Het pamflet 'Bekendmaking', ondertekend door de vijf hierboven genoemde kunstenaars, werd in maart van hetzelfde jaar aan de Nederlandse kranten toegezonden.

Deze teksten moeten formeel worden beschouwd als manifesten van de Nederlandse Informele Groep. Inhoudelijk valt er echter wel wat af te dingen op het predikaat 'manifest'. Gribling benadrukt in zijn artikel dat de Informelen, net zoals veel kunstenaars in die tijd, wars waren van theorievorming. Ook de literatoren die als woordvoerders van de groep kunnen worden beschouwd – Kees Buddingh', Gust Gils en Simon Vinkenoog – hebben de informele schilderkunst niet met theoretische teksten begeleid. De duidelijk antimaatschappelijke houding die spreekt uit 'Vuil aan de lucht' van Henk Peeters is in feite een ontkenning van het bestaansrecht van het manifest als programmatische verkondiging van artistieke vernieuwing. Peeters schrijft in deze tekst onder andere:





verwacht geen konstruktieve gedachte: het manifest was tiperend voor het absolute burgermansideaal uit de vorige eeuw.

wij zijn dermate afhankelijk van onze sterk verschillende en zich steeds wijzigende situaties, dat niets ons kan binden tot een verhelderende doelstelling.⁸⁷

‘Vuil aan de lucht’ bevat allerm minst een duidelijk geformuleerd programma en dit geldt ook voor de ‘Bekendmaking’ en de beide door Armando geschreven Credo’s. Gribling schrijft dat ‘Credo 1’ en ‘Credo 2’ geen avant-gardemanifesten ‘in de gebruikelijke zin van beginselverklaringen’ zijn en noemt ze ‘romantische, op de “Chants de Maldoror” van Lautréamont geïnspireerde “Sturm und Drang” evokaties van onvrede met de Nederlandse middelmatigheid.’⁸⁸ Er waren in het verleden echter al meer avant-gardemanifesten verschenen die geen beginselverklaringen ‘in de gebruikelijke zin’ zijn, bijvoorbeeld de manifesten van de al genoemde Marinetti. De beginselverklaring, dit zal uit het bovenstaande duidelijk zijn geworden, kan niet als een primair kenmerk van het manifest worden aangemerkt. Gribling wijst echter zeer terecht op overeenkomsten van Armando’s manifesten met het exuberante, gewelddadige proza van de door hem bewonderde Lautréamont. In het eerder genoemde, vroege interview van Verhagen noemt Armando *Les Chants de Maldoror* het beste boek dat hij kent. Het is duidelijk dat hij het in de jaren vijftig heeft gelezen.⁸⁹ Een andere overeenkomst met Lautréamont is overigens de mystificerende identificatie van de schrijver met zijn hoofdpersoon, die zowel bij Armando als bij Lautréamont aan de orde is. Comte de Lautréamont is het pseudoniem van Isidore Ducasse. Deze schrijver trad tijdens zijn korte leven nooit in de openbaarheid. Zijn raadselachtige persoon kreeg na zijn dood mythische trekken – tijdens zijn leven had de schrijver hier al aan gewerkt – en heeft, net zoals het kleine oeuvre dat hij heeft nagelaten, veel schrijvers en kunstenaars geïnspireerd, hieronder surrealisten onder wie André Breton. In de gezangen identificeert Lautréamont zich met zijn hoofdpersoon, Maldoror. Ook Armando speelt in de informele manifesten en de vroege poëzie op vergelijkbare wijze een ver- en onthullend spel met zijn eigen, zelfgekozen, naam.

Vanaf het eerste moment dat Armando als kunstenaar in de openbaarheid treedt, presenteert hij zich nadrukkelijk op twee terreinen: de beeldende kunst en de poëzie. Wanneer in 1954 zijn eerste solotentoonstelling wordt gehouden, verschijnen bijna gelijktijdig zijn eerste drie gedichten in *Podium*. Met dit debuut op twee artistieke fronten treedt Armando in de nog verse voetsporen van zijn voorganger-vernieuwers, de Experimentelen, die een vanzelfsprekende relatie legden tussen beeldende kunst en poëzie en waarvan een aantal – het bekendste voorbeeld is Lucebert – in beide disciplines werkzaam was.

Armando toont duidelijk zijn instemming met het werk en de mentaliteit van de beeldende kunstenaars van Cobra en de hiermee verbonden Vijftigers. In 1956 exposeerde hij met een aantal van hen, Appel, Corneille, Rooskens en Wolvekamp, in Felison in Velsen en in zijn vroege beeldende en poëtische werk zijn duidelijk invloeden van de Experimentelen aan te wijzen. Ik zal hier niet ingaan op de relatie tussen bijvoorbeeld het bekende ‘Manifest’ van Constant dat is afgedrukt in het eerste nummer van *Reflex*, andere programmatische teksten van hem en manifesten van Armando.⁹⁰ De relatie tussen teksten van Armando en van Cobrakunstenaars verdient meer aandacht en zal meer duidelijk maken over de invloed van Cobra op Armando’s kunstopvattingen en werk uit de jaren vijftig.





Ook de keuze om zijn exposities door kunstenaars als Gerrit Kouwenaar, Jan G. Elburg en Simon Vinkenoog te laten openen, en de publicatie van zijn gedichten in *Podium* geven aan dat Armando als nieuwkomer in de Nederlandse kunstwereld nadrukkelijk een positie in de nabijheid van de Experimentelen tracht in te nemen.⁹¹ De eerste gedichten verschijnen, enkele uitgezonderd, in afleveringen van *Podium* die gedomineerd worden door poëzie en andere teksten van Campert, Elburg, Kouwenaar, Lucebert en Schierbeek. Een goed beeld van het literaire klimaat ten tijde van Armando's poëtische debuut geeft het nummer van *Podium* dat direct volgt op het nummer waarin Armando debuteerde. Het toont foto's en een collage van krantenknipsels van de later historisch geworden rel die ontstond naar aanleiding van de uitreiking van de kunstprijz van de Gemeente Amsterdam aan Lucebert. Ter gelegenheid van de uitreiking die plaatsvond in het Stedelijk Museum maakte Lucebert verkleed als 'keizer der Vijftigers' zijn entree, wat aanleiding was om het Stedelijk Museum door de politie te laten ontruimen.

Op openingen van Armando's tentoonstellingen in die jaren en in begeleidende publicaties wordt steeds verwezen naar zijn poëzie. Elburg besteedt in de toespraak die hij houdt ter gelegenheid van de opening van de expositie in Le Canard in 1954 aandacht aan het poëtische debuut in *Podium* en eindigt met het voorlezen van 'ik kom naar de oosterse dancing'. Wanneer Armando in 1957 wederom in Le Canard exposeert, staat er op de uitnodiging dat er ter gelegenheid van de opening uit zijn poëzie zal worden voorgelezen. In hetzelfde jaar volgt een expositie in Kunstzaal 't Venster in Rotterdam waar Vinkenoog de openingsrede houdt, ook hij verwijst nadrukkelijk naar Armando's dichterschap. De uitnodiging voor deze expositie vermeldt tevens een avond waarop Armando in deze locatie uit zijn poëzie zal voorlezen.

Een verschil met dubbeltalenten uit de Cobragroep die veelvuldig individueel of samen tekst en beeld op één blad in een beeldgedicht combineerden, is dat Armando de twee disciplines formeel gescheiden wenst te houden. Dit is in de beginperiode al zichtbaar. Zijn beeldende en literaire werk beschouwt hij als twee afzonderlijke disciplines. De 'vignetten', die hij in de jaren vijftig bij een aantal van zijn gedichten maakt, vormen wat dit betreft een uitzondering – hiermee plaatst hij zich overigens in de traditie van *Podium* waarvoor een aantal Experimentelen, onder wie Lucebert, vaak vignetten verzorgde. Tijdens openingen in de jaren vijftig is er dan wel nadrukkelijk aandacht voor Armando's poëzie, maar het opmerkelijke is dat hij zich niet fysiek als dichter manifesteert, ook dit illustreert dat hij beide disciplines bewust gescheiden wil houden. Elburg benadrukt dit wanneer hij in bovengenoemde openingsrede opmerkt dat Armando 'een man [is] die deze twee kanten van zijn persoonlijkheid in zijn werk niet door elkaar haalt'.⁹²

Dat ondanks deze bewuste keuze tijdens openingen nadrukkelijk naar beide disciplines wordt verwezen, is natuurlijk noodzakelijk om op beide terreinen naamsbekendheid te krijgen. Het werken aan de naamsbekendheid gebeurt in het geval van Armando op een opmerkelijke wijze; de naam Armando wordt wat men nu noemt 'in de markt gezet'. Hij werkt bewust, en anderen met hem, aan het opbouwen van een imago. Ook hierbij spelen agressie en geweld een bepalende rol en wordt er nadrukkelijk een relatie gelegd tussen Armando's artistieke producten, zijn naam en zijn persoon. De titel van het interview van Verhagen, 'Armando: "koude, loerende ogen"', verwijst bijvoorbeeld naar een tekst van Armando en een illustratie van het interview – twee ogen – is een uitsnede uit een portret-





foto van Armando.⁹³ De zelfgekozen naam heeft niet alleen een exotische klank, maar is ook, zoals al eerder gezegd, het gerundium van 'armare'. In de manifesten kan, net als in het overige literaire werk, een idioom worden aangewezen dat fonologisch verwant is. En ook hierin is sprake van idioom dat fonologisch verwant is met 'armando'.⁹⁴ De verwevenheid van kunstenaar, persoon en oeuvre is hecht.

Vaak wordt 'Armando' haast bezwerend gebruikt, ook in teksten van anderen, bijvoorbeeld in de tekst van Vinkenoog en de openingsrede van Kees Buddingh'. Armando spreekt in die jaren in zijn teksten over zichzelf consequent in de derde persoon, bijvoorbeeld in 'Credo 1': 'Armando [allang niet meer crimineel, maar een kleine dromer]'.⁹⁵ Ook hiermee wordt bewust aan mythologievorming gewerkt, maar door de eerste persoon te vermijden, is er tevens sprake van een vervreemdende beschouwing van zijn eigen persoon, en ook dit is een verhullingstrategie.

Elburg noemt in zijn toespraak Armando een 'donkere, bescheiden persoon'. Na de voordracht van '*ik kom naar de oosterse dancing*' besluit hij: 'uit deze regels en uit hetgeen rond u hangt kunt u waarschijnlijk wel opmaken wat voor man hij is, die Armando, die ik een groot succes wens met zijn eerste eenmansexpositie.' De keuze om juist het gedicht te lezen waarin het lyrisch subject 'de moordenaar a.' is, die ook met 'armando' wordt aangeduid, geeft samen met de kwalificatie van de dichter als 'donkere persoon' het einde van Elburgs toespraak een provocerende climax waardoor een zelfde broeierige sfeer wordt opgeroepen als in het hermetische '*ik kom naar de oosterse dancing*'. Ik citeer hier uit het gedicht, dat tien strofen telt en het langste gedicht is uit de *Verzamelde gedichten*, de eerste twee, de vijfde en de zesde strofe. In het volgende hoofdstuk zal het uitvoerig ter sprake komen.

ik kom naar de oosterse dancing
4 uur later zal men haar vinden
een dolkje van hollandse makelij
en een wit wolkje

toen
is het water over mijn handen gestroomd
als een gladde steen op mijn buik
en de moordenaar a. zal nooit bekennen
dat weten ze

[...]

lang toefde ik aan hun hoofden en hun schoten
ik lag hoog ik lag laag op de vijver van een schilder
ik wandelde en zag haar burcht
zij sprak

je zult met mij een reis een onvoltooide reis maken
je zult met mij een dier een onvoltooide rat zijn
armando je zult met mij een dierlijke maand bloeien





6 Een tekst van Simon Vinkenoog met vignetten van Armando en het gedicht 'Goedenavond luisteraars' van Kees Buddingh'

Ter gelegenheid van Armando's tentoonstelling in 't Venster in 1957 schreef Vinkenoog een tekst die door Armando werd geïllustreerd en in een genummerde en door beide kunstenaars gesigioneerde oplage van 150 exemplaren werd uitgegeven.⁹⁶ Vinkenoog las het vlammende, pamflettistische betoog – op de omslag genoemd *Een tekst* – ter gelegenheid van de opening voor. In de volgende paragraaf zal ik de relatie tussen de tekst, Armando's illustraties en de op de tentoonstelling geëxposeerde *Peintures criminelles* behandelen. Binnen het kader van deze paragraaf is het belangrijk om op te merken dat het agressieve karakter dat ieder van de drie artistieke uitingen afzonderlijk kenmerkt, door de gezamenlijke presentatie ervan tijdens de opening nog wordt versterkt. Op dat moment wordt 'het fenomeen Armando' middels Vinkenoogs tekst, de bijbehorende illustraties en de tentoongestelde doeken wederom nadrukkelijk als een agressieve vernieuwer gepresenteerd.

In Vinkenoogs tekst staan scheppingsmythen centraal en wordt de twintigste-eeuwse mens gedefinieerd als het slachtoffer van het negentiende-eeuwse vooruitgangsgedanken dat heeft gefaald. De moderne mens leeft in een wereld waarin volgens Vinkenoog de God van de Bijbel 'stierf aan de mensen en hun wereldse symboliek.'⁹⁷ De mens kent nog slechts 'de taal van alledag', maar 'Wij zijn allen een stoffelijk overschot in een tijd die 20.000 jaar ten achter is, waarin vooruitgang een farce is en alle woorden hun tegendeel betekenen.' Volgens Vinkenoog is er nu nog slechts iets te verwachten van schrijvers die 'achter het woord om hun waarheid bemachtigen.' Hij geeft voorbeelden van deze schrijvers en van oude anonieme scheppingsmythen waarin volgens hem hetzelfde aan de orde is en concentreert zich vervolgens op het *Ramayana*-epos: 'de strijd tussen goed en kwaad, die in duizenden jaren onbeslecht is gebleven.' Sprekend over dit oude Indiase epische gedicht introduceert hij Armando in zijn betoog. 'In de Ramayana was er al meer dan 3000 jaar geleden sprake van Armando, deze afschuwelijke god, die wet nog gebod kent, die onheiliger van alles wat goed, schoon en waarlijk is.' Hij identificeert de schilder-dichter met Ravana, de demon die Sita, de vrouw van Rama, roofde en verkrachtte en beschrijft uitgebreid alle wandaden die hij pleegde als de personificatie van het Kwaad.

Net als in de openingstoespraken van Elburg en Buddingh' en in een groot aantal manifesten en gewelddadige gedichten van Armando zelf, wordt de kunstenaar ook hier beschreven als een gevaarlijk fenomeen, zelfs als een verkrachter. Ook Vinkenoog legt hierbij een relatie tussen de gewelddadige thematiek van de schilderijen en de persoon van de kunstenaar. Als persoon valt Armando als het ware samen met zijn schilderijen en teksten. Vinkenoogs pamflet bevat bijvoorbeeld een bijna letterlijk citaat uit een tekst van Armando – ook dit gebeurt vaak in openingsredes en ook in krantenrecensies worden citaten uit gedichten gebruikt om de persoon van de dichter te karakteriseren. In de volgende passage verwijst Vinkenoog naar 'Bloeddorst bij de groeven' dat Armando enkele maanden daarvoor heeft gepubliceerd:

Armando bedrijft al duizenden jaren onlust, zijn naam is onverdraagzaamheid; bloeddorstig is hij bij de groeven, vol met haat, rancune, jaloezie. Hij vindt het heerlijk in de hel te komen en wenst vroeg te sterven. Maar Wit zou hij schilderen,





volmaakt wit op wit, zuiver als, zuiver als ja de niet-bestaande onbevruichte
ongeboren kinderen van ouders zonder schuld, van een mensheid zonder wapens.⁹⁸

De verwijzingen naar scheppingsmythen in Vinkenoogs tekst moeten natuurlijk ook worden begrepen als een metafoor voor het scheppend vermogen van de kunstenaar; het pamflet-tistische karakter van de tekst laat er geen twijfel over bestaan dat het gaat om de geboorte van een nieuwe kunst die alle oude kunstvormen achter zich laat. De traditionele schepper – geïdentificeerd met de God van de Bijbel – is door Vinkenoog dood verklaard evenals 'de taal van alledag, die voor u geschapen is'.

De agressieve en provocerende thematiek en het vocabulaire komen overeen met de thema's en het vocabulaire uit Armando's manifesten en poëzie van dat moment waarin woorden als 'haat', 'rancune', 'misdaad', 'bloed', 'rood', 'wit' en 'zwart' veelvuldig voorkomen. Rood, wit en zwart zijn ook de dominante kleuren van Armando's palet en zullen dit tot 2001 blijven.⁹⁹ Vinkenoogs machtsdiscours drukt ons met de neus op zowel Armando's schilderijen als op gewelddadige gebeurtenissen uit de wereldgeschiedenis:

Ik heb u nader tot Armando gebracht, al gelooft u niet meer in doodsangst en schrik.
Ik wil dat u gevoelens van onlust en pijn krijgt bij het bezien van Armando's
schilderijen, die alle een decor zijn voor het verschrikkelijke gebeuren van nu en
altijd, scenes [sic] uit een Epos dat ik verafschuw.

Ik wil dat u aan de misdaad denkt, aan de kleine eva uit de kromme bijlstraat, aan
alle verkrachte en misleide vrouwen, aan de gemartelden en ontmanden, aan de voor
altijd door atoomenergie verminkten, aan uw hulpeloze kinderen en aan hen, die als
jood geboren, stierven als mest.

Vinkenoog citeert ten slotte uit Luceberts gedicht '*christuswit*' uit *Apocrief / De analphabetische naam* en concludeert dat wat Lucebert in het gedicht uitdrukt:

Deze machteloosheid, die erkenning is [...] [is wat] Armando in zijn schilderijen
niet [kan] toegeven; liever stoot hij zichzelf uit wanneer hij niet reeds wordt
uitgestoten of – het kenmerk van ingewijden – voor krankzinnig verklaard, gezien als
een sadistisch moordenaar met als schuld en uiteindelijk bezit:
een slang van haatdragend gif.

Armando: een paria, dichter tussen schilders, schilder tussen dichters, een onreine
duivel die niet meer kan vloeken of liegen...

Vinkenoog schildert de kunstenaar af als een duivelse profeet, een eenling in de maatschap-pij, een verstotene. De verwijzing naar Christus die hij maakt met het citaat uit Lucebert past in dit beeld. De profetische schilder-dichter werkt aan een mythische utopie: 'Niet dat hij in





deze bevrijding [van de scheppende kunstenaar, TF] nog kan geloven, Armando, hij bevindt zich overal, hij gaat nergens heen, hij is niet te spreken...'

'Goedenavond luisteraars', de tekst die Kees Buddingh' uitspreekt bij de opening van Armando's expositie in 1958 in galerie .31 in Dordrecht, is gezet als een gedicht. Het einde is een beeldgedicht: de kruisvorm waarin het is gezet versterkt de betekenis van het vertelde. Buddingh' uit in het gedicht kritiek op de gezapige burgerij die oogkleppen draagt om niet te hoeven zien wat zich in de wereld aan politiek onrecht en wreedheden heeft afgespeeld en nog afspeelt – de reeds aangehaalde toespraak van Elburg heeft overigens een vergelijkbare maatschappijkritische inhoud. Vinkenoogs kritiek betreft het mensdom in het algemeen, maar alledrie stellen ze dat de Nederlander hoognodig door Armando's schilderkunst moet worden wakkergeschud. Buddingh's gedicht is een 'echte Buddingh'; zijn betoog vertoont thematisch en idiomatisch minder overeenkomsten met de manifesten van Armando dan Vinkenoogs *Een tekst*. Hij werkt wel, net als Vinkenoog, met een climax aan het einde waarin Armando, die in de eerste strofen niet ter sprake komt, niet zoals bij Vinkenoog als angstwekkend fenomeen ten tonele wordt gevoerd, maar als een 'fenomenoloog van de waarheid', een verontrustend geweten. Om een indruk te kunnen geven van de climax die Buddingh' opbouwt, citeer ik van dit lange gedicht het laatste deel:

u vergeet het wel graag maar u woont
tussen de muren van dode joden
uw huis staat in little rock
in uw tuin vechten cyprioten en engelsen
uw tabak is gestolen u bent gesneuveld
niet één keer doch honderd maal
en morgen valt u opnieuw
op yuemoy of in israël

en ook al vergeet u het zelf
armando heeft u zien vallen
armando heeft u gezien
toen u bekassi bombardeerde
hij heeft u horen zeggen: dank je
ik werk niet voor een jodenfooi
hij heeft u beklopt beluisterd betast en doorgelicht
hij heeft zijn diagnose gesteld in bloed en in roet
een rustig fenomenoloog van de waarheid
die zich niet druk maakt om zijn patiënt

want:

somtijds word je plotseling wakker in het midden van de nacht
en je weet nu wordt er iemand naar het lijkenhuis gebracht
en je denkt: oom piet de buurman jan de bruin de baas zijn vrouw





en eensklaps zie je de dood staan en hij grijnst en wijst op jou

hu

en het zweet loopt langs je voorhoofd en je schreeuwt het uit van schrik
en je denkt ik ben gestorven één verstikkend ogenblik
en wie weet als je geluk hebt is 't nu echt nog maar een droom
maar eenmaal eenmaal is het menens en dan helpt geen liter broom

hu hu hu

dan voel je geen hart meer bonzen want dan ben je koud en stijf
en de efficiënte maden trekken zingend door je lijf

hu hu hu
klop klop klop
klop klop klop
klop
klop
klop

MOEDER DAAR IS ARMANDO!¹⁰⁰

De manifesten die Armando als lid van de Nederlandse Informele Groep heeft geschreven – Gribling merkte dit reeds op – vertellen weinig concreets over hun denkbeelden. Wanneer ze worden gelezen als literaire teksten komt echter de spanning tussen een collectieve en individuele boodschap duidelijk naar voren. Armando heeft er zelf nooit een geheim van gemaakt dat het deelnemen aan een groep vooral ‘praktische redenen’ had; in zijn visie bereik je samen namelijk meer en val je beter op dan alleen.¹⁰¹ Hij had al vroeg begrepen dat voor een doorbraak in de kunst een ‘stoottroep’ nodig is; de genoemde ‘vijf vingers van een hand waar je een vuist mee kan maken’. Het collectief is nodig om als individu door te kunnen breken en een publiek te bereiken. In al zijn manifesten domineert het individu.

Een opmerkelijk voorbeeld van dominantie van de stem van de individuele Armando is de tekst ‘Manifest’ die Armando schrijft ter gelegenheid van de tentoonstelling van de tijdgenoot Ropeters (pseudoniem van Rob Peters) die in 1960 in galerie ‘t Venster in Rotterdam en daarna in galerie .31 in Dordrecht wordt gehouden. Naar aanleiding van de opening in .31 werd het rondgestuurd en werd het in zijn geheel zonder commentaar door het *Dordrechts Nieuwsblad* weergegeven.¹⁰² Ik citeer de tekst in zijn geheel:

ROPETERS. Zijn Ascendant is een vlag die stijf staat van de laster. Het is onverschillig wat hij maakt of zal maken. Richt het woord tot hem, men merkt het onmiddellijk: hij is een Mens, die de zieken ziek noemt, want zij staan voor een raadsel.





De oplossing van dit raadsel is eenvoudig: Ropeters is een vertegenwoordiger van een superieur Ras, dat in 1929 in Amsterdam met Armando werd geboren. – Een nieuw type ‘kunstenaar’ zonder kunst, zonder cultuur, een Mens dus, superieur, een superieur opportunist, hysterisch als het moet, revolutionair als het niet moet. En ontstellend ijdel, want superieur.

Nog enkele jaren zullen wij deze superieuren nodig hebben om de laatste puinhopen van de kunst te vernietigen. Dan zullen zij hun loerende blikken richten op de maatschappij, die gebukt zal gaan onder hun terreur, zoals Ropeters voor die tijd gebukt zal gaan onder het goud, dat hij met zijn schandelijke produkten verdiend heeft. Een nieuw tijdperk breekt dan aan, want de tijd dat kunstenaars naar roem en eer streefden is voorbij; het wordt hen in de schoot geworpen.

Wat Superieuren eisen en nemen is Macht.

Een tijdperk van eindeloze en willekeurige fusillades (een sfeer van superieure verveling), een tijdperk waarin woorden als verdraagzaam, humaan, ideaal en kunst daverende lachsalvo’s bij de Heerser en zijn Handlangers, zelf bij het Janhagel zullen teweegbrengen. Brood en spelen voor het Volk: vlammenwerpers op de nog niet gefusilleerde dichters en schilders (kunstenaars) die dan nog steeds dweepziek stoeien met hun probleempjes. – Angst kent Ropeters niet: in Rotterdam kraaien geen hanen meer.¹⁰³

Het ‘Manifest’ vertelt niets over Ropeters’ kunstopvattingen of de geëxposeerde werken. De betreffende tentoonstelling komt in feite niet ter sprake, al staan wel de data en de locaties van de twee exposities onder het manifest vermeld, alsmede de plaatsen waar Ropeters eerder exposeerde (Delft, Augsburg en Kopenhagen) en de tentoonstellingen die in voorbereiding zijn (Amerika en Duitsland). Met deze aanwijzing dat Ropeters zich op de internationale kunstmarkt begeeft en met de inhoud van het tweetalig afgedrukte manifest (Nederlands en Duits) vertoont het de kenmerken van het manifest zoals die door Abasto en Gleize zijn gedefinieerd: het is een machtsdiscours waarmee de tijd van de voorgangers verbaal wordt vernietigd en vernieuwing op provocerende wijze wordt verkondigd; het is utopisch en messianistisch en het is terroristisch. Bovendien vertoont het een zeer theatraal gebaar. Zoals Abasto zegt is de universele ontvanger tot wie de boodschap in het manifest is gericht, in feite een kleine groep uitverkorenen en eigenlijk de ‘zender’ zelf. In deze tekst ligt het nog iets ingewikkelder. De ‘zender’, ondertekenaar Armando, heeft een ‘boodschap’ betreffende Ropeters, maar het wordt, vooral wanneer je de tekst met andere manifesten van Armando vergelijkt, duidelijk dat hij zich ook hierin tot zichzelf richt: Ropeters blijft onzichtbaar. Het is een zeer individueel discours waarvoor Armando dezelfde thema’s en taal heeft gekozen als in zijn overige manifesten. Hij is zelf herkenbaar aanwezig, wederom als de mythische Armando.

Dat het ‘Manifest’ als een literair-poëtische tekst van de individuele kunstenaar Armando moet worden gezien, kan worden geïllustreerd met het gebruik van het woord ‘Heerser’ waarmee Armando naar zichzelf verwijst. In de catalogus die naar aanleiding van de tentoonstelling die in 1990 over galerie .31 werd gehouden is gepubliceerd, vertelt Rob Peters dat hij zich uit deze periode de dichters C.B. Vaandrager en Hans Sleutelaar herinnert. ‘En later Armando, die ik nadien nooit meer heb ontmoet, zij het dan dat tijdens openingen van mijn exposities rond ’60, ik altijd één of meerdere “de Heerser”-zegels, waarop zijn tronie,





aan de hoek van een schilderij geplakt vond.¹⁰⁴ De zegels die Armando in die tijd verspreidde, zijn imitatiepostzegels die hij had laten maken. Op de zegels staat binnen een lichtbeige-wit kader met een keurig, symmetrisch motiefje een rood met gebroken-wit afgedrukte (pas)foto van een jonge Armando, met daaronder het opschrift 'de heerser'.¹⁰⁵ De zegel kan als een particuliere grap worden gezien en lijkt vooruit te wijzen naar 'Herenleed'. Maar het moet ook als een onderdeel van het provocerende 'in de markt zetten' van 'het fenomeen Armando' worden beschouwd. Door zijn kenteken achter te laten, verbeeldt hij net zoals Lautréamont met de aan zijn literaire verbeeldingskracht ontsproten alter-ego Maldoror een kunstenaar wiens poëtica als het zaaien van dood en verderf moet worden gedefinieerd. Als moderne kunstenaar valt hij met zijn kunstwerk samen. Ook de in de *Verzamelde gedichten* uit 1964 gebundelde teksten zijn proeven van deze poëtica. Het woord 'heerser' komt op dezelfde pregnante wijze in vier gedichten voor, bijvoorbeeld in 'reis met messen' dat de thematische en idiomatische overeenkomsten tussen de manifesten en de poëzie goed illustreert en in feite ook als een machtsdiscours kan worden gelezen. De overeenkomsten dwingen de lezer het gedicht niet alleen in de context van Armando's biografie als een verwijzing naar een historische werkelijkheid te lezen, maar ook als een poëticaal of programmatisch gedicht:

reis met messen

een man reist (ogen hoofd en gelaat der knechten
die weliswaar geen goud betalen, derhalve
voor mij uiteengetrokken moeten worden)
als een wonder.
je bent het eens dus, hoor hier, aan dit land:
een natie met gewetens en messen.
onzeker en behulpzaam,
voelt hij zich vernederd.

spoedig vaart hij met bemanning over Lemmet.
één ruk: de 5 vingers zijn nu los en leven zelf.
slaap je? zing je?
het kost toch geen moeite met de wonden,
de 5 vingers zijn nu los!
het leven begint nu, een ander leven: ik ben een heerser.¹⁰⁶

'De 5 vingers' kan men begrijpen als een verwijzing naar het schuldig *pars pro toto* 'de hand'. 'Messen', 'gewetens', 'wonden' en 'Lemmet' versterken hier de suggestie van moord. 'De 5 vingers' kan men echter ook lezen als een metafoor waarmee Armando de Informele Groep bedoelt: de vingers van een hand waarmee hij 'praktisch' een vuist kon maken. In de tijd dat hij het gedicht en de manifesten schreef, was hij zich er al terdege van bewust dat hij als kunstenaar een individualist was en zou blijven.

Het is interessant om hier aan toe te voegen dat het woord 'vlag' in het voor Ropeters geschreven 'Manifest' op dat moment nieuw is in Armando's vocabulaire.¹⁰⁷ Met het besef





van symbolische betekenissen van vlaggen dat is verwoord in 'stijf van de laster' wijst het vooruit naar een later thema van Armando: de *Fahnen* die hij na zijn vertrek naar Berlijn vanaf 1979 begint te schilderen.

Het manifest 'Credo 2' is in het meervoud geschreven maar door de thematische en idiomatische overeenkomsten met andere teksten van Armando moet 'wij' in feite als 'ik' – verwijzend naar de ondertekenaar Armando – worden gelezen. Dat Armando in wezen *à titre personnel* spreekt, wordt nog eens duidelijk door het contrast dat de tekst vormt met Henk Peeters' manifest dat in de bescheiden uitgave tegenover 'Credo 2' staat afgedrukt. De enige overeenkomst tussen de beide teksten is de in die tijd als progressief geldende spelling. Dit is echter de inbreng van Peeters die de catalogus heeft vervaardigd en de beide teksten heeft uitgetypt.¹⁰⁸ Het citaat van Adri Laan waar het Credo mee begint, komt uit een negatieve recensie van een vroege expositie van Nederlandse informele kunstenaars. 'Credo 2' en 'Vuil aan de lucht' zijn als reactie op deze recensie geschreven. Ik citeer 'Credo 2' in zijn geheel:

credo 2

de bewoording van het manifest der informelen houdt het midden tussen een oorlogsverklaring en een primitief religieus credo.

adri laan, het vrije volk, 3 maart 1959

wij eksposeren. in de stalen gang 5 kokketerende meisjes, de benen tot aan de lies in de zwachtels. wij zijn bang voor repressaille en lachend kruipen wij in de etterende muilen.

wij zijn verraders, onze macht is enorm. met één ruk, de wijsvinger in haar linkermondhoek, wist ik haar mond open te scheuren tot aan de oren.

nerveus zijn wij, muzikaal zijn wij, sterk zijn wij, wij scheuren, want wij zijn vriendelijk,

en verraderlijk.

lachend ontkennen wij, onze macht is enorm.

met mijn schouders raak ik het hemelgewelf, dit is materie. met onze grote klauwen (zacht en goedig) zullen wij erin slagen de bevolking te verpletteren.

wij zijn bescheiden, en krachteloos, wij zijn rankuneus, fanatiek en meedogenloos, zacht, meegaand en beminnelijk. wij zijn de laatsten.

en omdat wij het begin zijn, is er geen uitweg meer.

wij vluchten: hand in hand praten wij met de dieren (geen vrouwen? geen vrouwen?) en blijven alleen.

ontwerpen een mens om hem zorgvuldig te vernietigen.

onder de zwartgeverfde resten verbergen wij ons, door een intense droefheid overmand. wij verheugen ons en vluchten, maar wij zijn geen vluchtelingen, liefste.

misschien zijn wij eks-soldaten, die te paard uit de aarde, bezaaid met stenen en onkruid, oprijzen. wij maken deel uit van de smokkelende menigte, 3 mijlen verder.





het vonnis luidt: onze handen.

uit onze gespieerde handen stromen de lustmoorden, want wij leven. meedogenloos
en hardvochtig in onze leugens. kleinzielig in onze oprechtheid. waarschijnlijk zijn
wij niet te vertrouwen.

armando, mei 1959

De opvallendste thematische en idiomatische parallel met de gedichten die Armando in dezelfde tijd schrijft, is wederom de fascinatie voor geweld en de gewelddadige taal. Verder is er in 'Credo 2' net als in andere teksten sprake van een vervreemdende combinatie van tegenovergestelde begrippen die met de gemeenschappelijke noemers 'zacht / lief' en 'hard / gewelddadig' kunnen worden gekarakteriseerd, zoals 'onze grote klauwen (zacht en goedig)'. Dit procédé komt in de *Verzamelde gedichten* zeer veelvuldig voor; zie bijvoorbeeld 'tanden van ijzer zo lief als de oorlog' en 'vrolijke wonden' in het gedicht 'zo schreeuwen zo vechten de zonnen' en 'het scherp geslepen heft in zijden handen' in 'het scherp geslepen mes'.¹⁰⁹ Sommige beelden uit 'Credo 2' komen bijna letterlijk in gedichten voor. Zo zinspeelt de dichter op het openscheuren van een mond in een aantal gedichten, bijvoorbeeld in de derde en laatste strofe van 'met messen' die ik hier citeer. Overigens doen regels als 'ik ben met vliegen' denken aan de poëzie van Lucebert. In de laatste regel 'er is de hoevelen pijn' kan een verwijzing naar Lucebert gelezen worden.¹¹⁰

de graatsie is bedde van langs de gewonden
ik ben met vliegen
er is modder voortdurende jacht op monden
het heeft de grootste open open vele monden
een knecht met zeven monden
een mondkoorts van fluweel (snijden! snijden!)
er is de hoevelen pijn

'Credo 2' geeft tevens een goed voorbeeld van de dominantie van lichamelijke taal die de manifesten zowel als de poëzie kenmerkt. Ook dit aspect wijst op verwantschap tussen Armando en de Vijftigers.¹¹¹ Het substantief 'handen' speelt in deze tekst samen met het verwante 'klauwen' een belangrijke rol. 'Handen' kan ook hier worden gelezen als onderdeel van Armando's particuliere code, verwijzend naar 'de dader', maar moet natuurlijk ook worden begrepen als het werktuig van de kunstenaar.

In 'Credo 2' is de man 'alleen' en suggereert de schrijver dat er met vrouwen, in tegenstelling tot dieren, geen gesprek kan worden gevoerd. Er komen '5 kokketerende meisjes' in voor en er wordt gesproken over 'lustmoorden'. De wijze waarop Armando vrouwen hier verbeeldt komt overeen met de manier waarop hij dit in andere manifesten en gedichten doet. In alle vroege teksten en poëzie waarin vrouwen voorkomen, zijn het *flat characters*. Zonder uitzondering zijn het slachtoffers, vaak zijn zij gewond en lijden zij pijn. In 'Credo





2' wordt bijvoorbeeld met het woord 'zwachtels' op verwondingen gezinspeeld. Het gebruik van de vervreemdende combinatie van tegenovergestelde begrippen 'zacht / lief' en 'hard / gewelddadig' in de beschrijving van vrouwen geeft de lezer de suggestie dat er met hen een sadistisch machts spel wordt of is gespeeld. Dit onderstreept Armando met een aantal begrippen die een dubbelzinnige, seksuele connotatie hebben.

'Ik kom naar de oosterse dancing' neemt wat betreft de rol van de vrouw een bijzondere positie in de *Verzamelde gedichten* in. De vrouw die in het gedicht door 'de moordenaar a' wordt gedood, wordt – hoewel haar rol heel vaag is – als tegenspeelster tegenover het lyrisch subject geplaatst. In het volgende en in het slothoofdstuk zal ik haar nader definiëren.

In de overige gedichten uit de debuutbundel domineert de suggestie dat de vrouwen schreeuwen uit angst of van pijn: het beeld dat Armando van hen schetst roept het bekende schilderij *De schreeuw* van Edvard Munch voor ogen. In de bundel blijven de vrouwen en de precieze reden van hun angst en pijn een mysterie voor de lezer. Wanneer de vrouw in manifesten voorkomt, onderstreept haar positie de macht van de man. Haar plaats is aan de zijde van 'de heerser' of ze benadrukt zijn macht door als slachtoffer aan hem onderworpen te zijn. De aureool van macht die 'de heerser' omgeeft, suggereert dat hij haar zou kunnen redden. In geen enkele tekst of gedicht wordt de vrouw echter door 'de heerser' of iemand anders op wat voor manier dan ook geholpen. In de reeds genoemde tekst 'Armando' maakt ze deel uit van het gevolg van het 'fenomeen Armando' dat als volgt wordt beschreven:

Een lange, slanke man betrad een gigantisch gebouw in één van de wereldsteden. Hij had een katachtig en lenig lichaam, een opvallend knap gelaat en een donkere snor. Zijn koude, loerende ogen gleden even over de menigte, die hem bij de ingang stil en geïmponeerd gadesloeg. Hij werd onmiddellijk gevolgd door zijn 3 wondermooie vrouwen en 4 onguur uitziende, grofgespierde mannen, die, zoals insiders wisten, onder hun dure kostuums behalve spierbundels ook wapenen verborgen.¹¹²

Redbad Fokkema wees er op dat als voorbeeld voor deze tekst de 'hard-core detective' diende en dat de 'kenmerkende tegenstelling tussen haat en vriendelijke inborst ook de satirische teneur [bepaalt].'¹¹³

In Vinkenoogs tekst onderstreept de verkrachting van Sita de macht en mannelijkheid van Ravana / Armando; in de tekst 'Armando' is de vrouw dienend en in de gedichten een hulpbehoefend slachtoffer of een dode. Het is interessant om hier te constateren dat Vinkenoog in zijn tekst niet rept van de ondergang van de demon Ravana die in het epische gedicht van Valmiki wordt gedood. Bij Vinkenoog triomfeert het Kwaad. Overigens kondigt Armando aan het slot van 'Armando' aan dat 'het fenomeen Armando' zichzelf uit de weg zal ruimen. 'Het fenomeen' is dus minder machtig dan het zich voordoet. De aankondiging impliceert verder dat het subject ook zichzelf als moordenaar letterlijk onzichtbaar zal maken: hier is wederom sprake van verhulling.

Het beeld van de vrouw in deze tekst en in Armando's programmatische teksten past in het machtsdiscours. Als provocatie en met de satirische elementen waarop Fokkema wees, is de tekst geslaagd. Mijns inziens is een ander belangrijk doel ook weer het onderstrepen van de individualiteit van de kunstenaar.





In het literaire werk dat na de *Verzamelde gedichten* zal verschijnen, zijn vrouwen nog minder zichtbaar of zelfs geheel afwezig. Uit de teksten waarin zij wel voorkomen – proza zowel als poëzie – is het hierboven beschreven vrouwbeeld verdwenen. De protagoniste uit ‘Vorstin der machtelozen’ is bijvoorbeeld geen slachtoffer, zij is (was) een machtige vrouw, net als veel vrouwen in de *Verzamelde gedichten* is zij echter een dode. Armando keert de zaak af en toe zelfs om, zie het absurde verhaal ‘In de kazerne’ uit *De heideweg*, waarin het vertellend subject een sullige, dikke koning is die door een kwaaiige, stampvoetende koningin wordt gedomineerd. Om haar gunstig te stemmen gaat de koning in travestie; hij draagt een japon – ook dit is overigens een vorm van verhulling. Wanneer de vijand nadert, moet de koning snel een broek aantrekken om ‘te laten zien wie [hij] was.’ Dit is echter niet meer nodig: hij kan zijn troon niet terugvinden en de vijand ‘wist wat hij wilde. Hij snoof als een dier.’ In de laatste regel van het verhaal ziet de koning zijn weinig heroïsche ondergang onder ogen: ‘Vaarwel, vermolmd en wankel vaderland, vaarwel.’¹¹⁴

In de poëzie is geen plaats voor satire. In de gedichten uit de *Verzamelde gedichten* overheerst het beeld van de vrouw als het ultieme slachtoffer; haar sekse maakt haar immers kwetsbaarder dan de man. Ze is het ‘echte’ slachtoffer dat staat tegenover de onderdrukkers én de mannelijke slachtoffers van wie in de poëzie en het proza voortdurend duidelijk wordt dat hun rol die van daders is.

Hoewel vrouwelijke personages dus nauwelijks in Armando’s werk voorkomen en hun functie en betekenis uiterst gelimiteerd zijn, zijn er twee vrouwelijke protagonisten die wel betekenisvolle rollen vervullen, één in de *Verzamelde gedichten* en één in de cycli die Armando in de jaren zeventig heeft gepubliceerd: *Hemel en aarde*, *De denkende denkende doden* en *Het gevecht*. De beide vrouwen zijn anoniem. In het vervolg van dit onderzoek zal duidelijk worden dat de twee vrouwen belangrijk zijn in het verhaal dat Armando in deze poëzie steeds opnieuw thematiseert, namelijk dat van ‘de moord op de Duitse soldaat.’ De betekenis van de vrouwen is verbonden met ‘dood’ en ‘vruchtbaarheid’ en met de rol van het lyrisch subject als moordenaar.

In het volgende hoofdstuk zal ik onder meer aandacht aan de protagoniste uit de *Verzamelde gedichten* besteden. Het zal duidelijk worden dat zij door de bijbelse Eva is geïnspireerd: volgens de traditie de belangrijkste vrouw uit het Oude Testament. Verwijzingen naar Eva wijzen vooruit naar de protagoniste uit de bundels uit de jaren zeventig. Deze vrouw heeft Armando naar Maria Magdalena gemodelleerd, die in het lijdensverhaal van Jezus een vooraanstaande positie heeft en traditioneel als een van de belangrijkste vrouwen uit het Nieuwe Testament geldt. In het laatste hoofdstuk concentreer ik mij op de relatie tussen de protagoniste van de korte cyclus ‘Vorstin der machtelozen’, die naar haar is vernoemd, en Maria Magdalena, die voor haar model heeft gestaan.

Tot slot van dit hoofdstuk zal ik laten zien dat voor de vrouw die in de illustraties die Armando bij *Een tekst* van Vinkenoog heeft gemaakt, niet alleen Sita uit de *Ramayana* model heeft gestaan, maar ook de bijbelse Eva. Met haar partner, die hij ook verbeeldt, verwijst Armando niet alleen naar Ravana of Rama, maar ook naar Adam en mogelijk ook naar Jezus. Verder zijn beelden waarmee hij naar ‘dood’ en ‘vruchtbaarheid’ verwijst en die in de poëzie als belangrijke beelden gelden, reeds aanwezig.





7 Verhullingstrategieën: het fragmentarische lichaam. Armando's illustraties bij *Een tekst* van Simon Vinkenoog

Net zoals in het literaire werk Armando met het lichamelijke *pars pro toto* zinspeelt op geweld en moord, geldt in het beeldende werk 'het fragmentarische lichaam' als een onmiskenbaar motief dat hij met de suggestie van geweld verbindt.¹¹⁵ Een sprekend voorbeeld hiervan is de bronzen sculptuur *Gestalt* uit 2001: een meer dan levensgrote, anoniem verbeelde verwrongen gestalte waaraan de rechterarm ontbreekt.¹¹⁶ Een ander voorbeeld zijn de illustraties bij de tekst van Simon Vinkenoog uit 1957. De data van de sculptuur en van de serie illustraties bij Vinkenoogs tekst maken wederom duidelijk dat Armando vanaf het begin van zijn artistieke loopbaan tot op heden onafgebroken is geoccupeerd met dezelfde thema's en motieven waarvan 'het fragmentarische lichaam' een centraal motief is.

In deze paragraaf geef ik nogmaals een beschouwing van Vinkenoogs *Een tekst* en de relatie met de illustraties die Armando hierbij heeft gemaakt. In het bijzonder kijk ik naar de interpretaties van Vinkenoog en Armando van elementen uit de *Ramayana*.

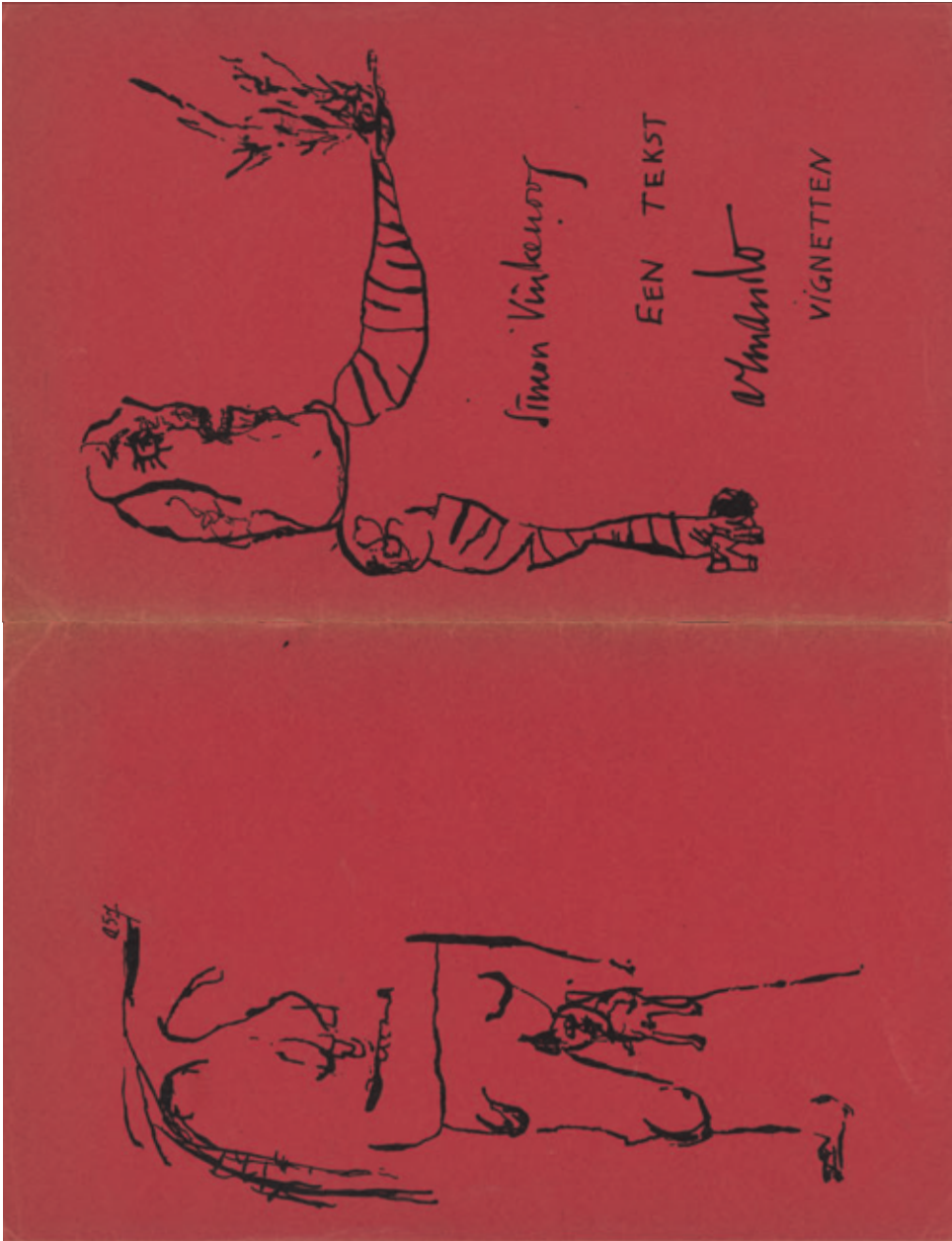
Een tekst is om meerdere redenen opmerkelijk. In de vorige paragraaf kwam de beeldvorming van de kunstenaar en de persoon Armando aan de orde waaraan ook Vinkenoogs tekst heeft bijgedragen. Daarnaast is het sociaal-politieke engagement dat uit de uitgave spreekt een goed voorbeeld van de maatschappijkritische houding die op dat moment een onderdeel is van Armando's werk – en overigens ook van dat van Vinkenoog.

Een ander opmerkelijk aspect is het karakter van de tekeningen in de uitgave. In interviews heeft Armando meermalen benadrukt dat hij niet graag en zeker niet makkelijk illustratief werkt.¹¹⁷ Dit geldt voor zowel zijn eigen teksten als die van anderen. Alles wat hij maakt, moet een relatie hebben met zijn eigen thematiek. Toch heeft hij een aantal malen werk van anderen geïllustreerd. De afbeeldingen van zijn eigen beeldende werk die hij in een aantal van zijn literaire publicaties heeft opgenomen, moet men ook als illustraties beschouwen. Zo zijn in de dichtbundel *Het gevecht* afbeeldingen van tekeningen opgenomen die Armando speciaal voor de cyclus heeft vervaardigd of uit werk dat hij in deze periode maakte heeft uitgekozen. De tekeningen hebben een evidente betekenisrelatie met de tekst.¹¹⁸

Verder kiest Armando vanaf de tweede helft van de jaren tachtig voor het voorplat van veel van zijn literaire uitgaven, nieuwe publicaties zowel als herdrukken, vrijwel uitsluitend afbeeldingen van eigen werk. Hierdoor benadrukt hij niet alleen de nauwe thematische relatie tussen het beeldende en literaire werk, maar postuleert hij in feite ook een ondubbelzinnige betekenisrelatie tussen de betreffende tekst en het werk dat op het voorplat staat afgebeeld.¹¹⁹ Hij beschouwt het werk dus wel degelijk als complementair.

Het bescheiden aantal teksten van anderen dat Armando heeft geïllustreerd, sluit aan bij zijn eigen thematiek. Naast de tekst van Vinkenoog heeft hij een dichtbundel van Louis Ferron geïllustreerd. Niet alleen deze bundel, maar het hele literaire oeuvre van Ferron vertoont grote thematische overeenkomsten met het zijne. Ook heeft Armando een serie litho's van bomen bij Goethe's gedicht 'Gingo biloba' gemaakt dat verdubbeling van het lyrisch subject thematiseert. Het lyrisch subject van het gedicht identificeert zich met het bijzondere blad van de Ginkgo en het gedicht besluit met de volgende regels: 'Fühlst du nicht an meinen Liedern, / Daß ich Eins und doppelt bin?' Het gedicht en in het bijzonder deze laatste regels zullen de kunstenaar Armando hebben aangesproken. Verder maakte Armando een reeks





1.

7.





2.



3.





4.



5.



6.





***Gestalt*, 2001. Caldic Collectie, Rotterdam. Foto René van der Hulst.**





litho's bij het joodse sprookje / lied uit de Haggada 'Chad Gadjä'. Het thema van het sprookje is vernietigend geweld en de cyclus van de (gewelddadige) dood.¹²⁰

Zoals in de vorige paragraaf al aan de orde kwam, heeft Vinkenoog *Een tekst* als openingsrede bij Armando's tentoonstelling van *Peintures criminelles* in 1957 in Rotterdam voorgelezen. Er is dus niet alleen sprake van een ondubbelzinnige relatie tussen de illustraties en de tekst. Tijdens de opening wordt deze ook tussen de illustraties, de tekst en de geëxposeerde schilderijen gelegd. In de tekst thematiseert Vinkenoog geweld, waardoor de illustraties in relatie komen te staan met geweld. De geëxposeerde schilderijen hebben gewelddadige titels en Vinkenoog beschrijft ze uitvoerig en op sensationele toon als gewelddadig. De drie artistieke uitingen vormen thematisch dus één geheel.

De meeste vroege tekeningen van Armando zijn non-figuratief en hebben ook weinig figuratieve elementen.¹²¹ Ze worden gekenmerkt door veel wit en een gespannen lijnvoering. Er zijn invloeden van Cobra. Op vroege tekeningen kan men af en toe schetsmatige, landschappelijke figuraties zoals een zon onderscheiden. Een tekening uit 1957 die brokstukken van een muur laat zien, moet in het tekenkunstige oeuvre als een *Fremdkörper* worden beschouwd.¹²² Vanaf de jaren zeventig zijn de figuratieve elementen op tekeningen meerduidiger; ze bestaan uit al dan niet historische foto's die Armando in de tekening heeft geïntegreerd.¹²³

In de jaren negentig keert de vorm terug; net als in ander beeldend werk uit deze tijd verbeeldt Armando vaak motieven: een ladder, een schaal of een kelk. Vijf van de zes tekeningen bij Ferrons gedichten laten figuren zien die het 'verhaal' van de bundel illustreren en die men tevens als motieven kan interpreteren: een man, een schip, een laars en een vlag. Het zijn elementen die Armando ook in zijn literaire werk gebruikt. Herkenbaar is ook de mannelijke gestalte op de eerste tekening van de reeks; net als bij veel bronzen *Gestalten* en bij sommige *Krieger* ontbreekt de rechterarm.

In een publicatie over de relatie tussen Armando's poëzie en tekeningen beschouwt Peter de Ruiter een aantal vroege tekeningen als illustraties bij gedichten.¹²⁴ Op bepaalde tekeningen meent hij thema's te zien verbeeld die in de poëzie uit dezelfde periode aan de orde komen, bijvoorbeeld een tweegevecht of een moord. De relatie tussen de tekst van Vinkenoog en de illustraties van Armando is eenduidiger dan de relaties die De Ruiter tussen tekeningen en gedichten wenst te leggen: de tekeningen in *Een tekst* zijn expliciet als illustraties bedoeld. De betekenisrelatie verduidelijkt ook nog eens symbolische aspecten van de tekeningen.

Een tekst bevat zeven tekeningen; waarschijnlijk met pen gemaakt. Invloeden van Cobra zijn zichtbaar door de wijze waarop Armando lichamen en lichaamsdelen fragmentarisch en disproportioneel weergeeft. De tekeningen doen nog het meeste aan het vroege werk van Lucebert en Constant denken. Een andere overeenkomst met Cobra is de gelijkenis met de kindertekening.

Vier van de zeven tekeningen (tekening 1, 2, 4 en 7) vallen op door hun figuratieve karakter. Opmerkelijk is bovendien dat de figuren die Armando hierop afbeeldt niet herkenbaar op andere tekeningen van hem voorkomen. De andere drie tekeningen kan men geïsoleerd van de tekst als abstract kwalificeren, maar zij bevatten elementen die met behulp van de tekst en in relatie tot de vier figuratieve tekeningen als figuraties kunnen worden geïn-





terpreteerd. Twee tekeningen beslaan een hele pagina, ze staan op de voor- en achterzijde van de publicatie en zijn beide figuratief (tekening 1 en 7). Door hun formaat en de afbeeldingen gelden ze als de meest betekenisvolle van de reeks.

De twee kleine figuratieve tekeningen (tekening 2 en 4) staan tussen Vinkenoogs pamflettekst. Tekening 2 staat boven het begin van de tekst. In relatie hiermee wordt onmiddellijk duidelijk wat hier op primitieve wijze is verbeeld: we zien het bovenste deel van de gespreide benen van een vrouw en haar schede waaruit een mannelijk kind wordt geboren. Verder is de vrouw niet afgebeeld. De openingsregels luiden als volgt:

ANDERE TIJDEN, ANDERE GODEN. Toen de god van de Bijbel in leven was, leefden ook de mensen. Toen deze god de wereld schiep, vervaardigde hij twee mensen: eerst een man en vervolgens, uit diens rib, in het holst van de nacht, de vrouw. Dit zou een diepere betekenis hebben: man en vrouw, goed en kwaad, licht en duister, dag en nacht, zon en maan, aarde en water...¹²⁵

De symboliek van de serie illustraties wordt in tekening 2 al duidelijk: Vinkenoogs tekst wordt als het ware uit de tekening geboren. Zoals ik in de vorige paragraaf reeds stelde, moet men de tekst mede als een metafoor voor het scheppende vermogen van de kunstenaar en het vernieuwende van zijn kunst lezen.

Tekening 3 en 5 zijn de meest abstracte uit de reeks. In het midden van tekening 3 zijn twee rondingen zichtbaar die met behulp van de tekst en de overige tekeningen kunnen worden geïnterpreteerd als een uiterst gestileerde, symbolische weergave van een vrouw. Met enige moeite neem je verder de suggestie waar van benen en misschien armen of zelfs vleugels. Maar het is ook mogelijk dat het elementen zijn die tot de achtergrond van de tekening behoren. Vanuit of vóór de gestileerde vrouwenborsten lijkt iets te exploderen: diagonaal en verticaal getrokken lijnen lopen naar boven. Van deze tekening gaat, net als van de overige, de dreiging van agressie uit. Onder tekening 3 begint dan het tekstgedeelte waarin Vinkenoog de *Ramayana* introduceert en Armando met de demon Ravana identificeert.

Over de herkomst en betekenis van de *Ramayana* is veel onderzoek gedaan. Momenteel wordt aangenomen dat het minstens 2.500 jaar oude epos moet worden toegeschreven aan een enkele dichter, Valmiki.¹²⁶ Het lange, epische gedicht werd in het Sanskriet geschreven, telt 50.000 regels en bestaat uit zeven boeken. Er zijn meerdere versies, maar in alle versies komt de algemene verhaallijn overeen met de aan Valmiki toegeschreven tekst. In Europa waren er al eerder passages in vertaling verschenen, maar de *Ramayana* kreeg pas enige bekendheid nadat Friedrich von Schlegel in 1829 vertalingen publiceerde.

Het gedicht vertelt over het leven van Rama, de legendarische kroonprins van het rijke en welvarende koninkrijk Kosala, en zijn strijd tegen Ravana, de onoverwinnelijke, honderdkoppige demon en tegenstander van de goden. Rama wordt schuldeloos en in feite tegen de zin van zijn vader veertien jaren naar de wildernis verbannen. Sita, zijn beminde vrouw, wordt daar door Ravana ontvoerd. Rama laat haar heroveren door een strijder uit het koninkrijk der apen – met wie hij een pact heeft gesloten – maar Sita weigert naar haar echtgenoot terug te keren. Ravana had haar zowel slecht behandeld als het hof gemaakt





en zonder het te willen is ze geveleid door zijn aandacht en onder de indruk van zijn mannelijkheid. Zij zegt dat Rama zelf moet komen om haar te bevrijden. Daarop volgen zware gevechten tussen de legers van Rama en Ravana en uiteindelijk doodt Rama de ontvoerder in een tweegevecht. Hij is echter niet gelukkig dat hij zijn vrouw nu mee naar huis kan nemen; hij scheldt haar uit en verstoot haar omdat ze in het huis van een andere man heeft geleefd. Wanneer een vuurproef heeft bewezen dat Sita geen geslachtelijke omgang met Ravana heeft gehad, neemt hij haar mee terug.

Het epos belooft als een sprookje te eindigen: Rama is nu koning en hij en Sita leven in vrede en rijkdom en zijn gelukkig. Hoewel de onschuld van Sita is bewezen, gaan er echter geruchten in de hofstad dat Sita Rama ontrouw is geweest. Omdat Rama vindt dat hij het als vorst verplicht is, verbant hij zijn vrouw, ofschoon ze zwanger is en hij weet dat de geruchten vals zijn. Wanneer jaren later twee broers bij hem komen die de *Ramayana* reciteren en hij te weten komt dat zij zijn zonen zijn, heeft hij spijt en wil hij Sita terughalen – Sita en haar zonen wonen bij de dichter Valmiki. Sita weigert; zij heeft te veel geleden. Zij vraagt vervolgens Moeder Aarde om haar tot zich te nemen. De grond opent zich en ze verdwijnt voorgoed. Door spijt verteerd verdeelt de ontroostbare Rama het koninkrijk tussen zijn zonen. Daarna gaat hij, gevolgd door alle inwoners van de stad, naar de rivier en beëindigt zijn leven. Als Visnu komt hij in de hemel.

Vinkenoog geeft het verhaal van de *Ramayana* redelijk getrouw weer, in die zin dat de kern van het verhaal behouden blijft. Hij accentueert een aantal elementen om het verhaal in zijn betoog te kunnen integreren. Daarnaast plaatst hij de tekst in een Nietzscheaans perspectief door na de korte, hierboven geciteerde inleiding te stellen dat de God van de Bijbel gestorven is aan 'de mensen en hun wereldse symboliek'. De mens is vervolgens aan zijn eigen symboliek ten onder gegaan en leeft niet meer, al is hij zich hier niet van bewust. Vinkenoog benadrukt dat taal niet als een epistemologisch instrument kan worden beschouwd; aan woorden moet men geen geloof hechten en waarheid moet men 'achter het woord om' bemachtigen. Hij geeft vervolgens een opsomming van 'namen van twijfelaars, duistere broeders van het licht: Cagliostro, Nostradamus, Gurdjieff, Antonin Artaud' bij wie wij voor wat hij als waarheid ziet wel terechtkunnen en noemt verder een aantal anonieme geschriften, waaronder de *Ramayana*. Het epos definieert hij als 'waarheid en de geschiedenis der eerste Ariërs'.

Deze uitspraak is een duidelijke illustratie van het feit dat Vinkenoog een eigen invulling aan de *Ramayana* geeft. De term 'Ariër' gebruikt hij hier in feite oneigenlijk. Het Sanskriet is een Indo-europese taal en behoort tot de arische taalgroep, maar de term 'arisch' werd vanaf halverwege de negentiende eeuw toegeëigend door antropologen om in een pseudo-wetenschappelijke rassenleer te worden gebruikt. Door de recente geschiedenis is het bovendien een beladen term geworden die beter kan worden vermeden. In Vinkenoogs tekst moet het gebruik ervan als provocerend element worden gezien. Ook andere begrippen die hij gebruikt zoals de suggestie dat de mens 'weer opnieuw geboren [moet] worden' verwijzen naar een gedachtegoed dat door Nazi-Duitsland op een kwalijke manier is geïnterpreteerd en misbruikt. De keuze om in zijn weergave van het verhaal van Rama en Ravana de demon als belangrijkste subject te nemen sluit hierbij aan en kan ook gezien worden als voortkomend uit Vinkenoogs Nietzscheaanse stelling in het begin van de tekst.¹²⁷

Vinkenoog identificeert Armando zoals gezegd met Ravana, ook door hem als verkrachter te typeren. Dit is ongetwijfeld als provocatie bedoeld, maar het incorporeren van





de *Ramayana* in zijn tekst, waarbij hij in plaats van Rama Ravana als belangrijkste personage centraal stelt, geldt tevens als een verwijzing naar meerdere elementen uit Armando's thematiek. Het duidelijkste komt in de tekst het thema agressie naar voren, maar daarnaast snijdt Vinkenoog de complexe strijd tussen goed en kwaad aan, en verwijst hiermee naar de kern van Armando's thematiek. Vinkenoog stelt zich de vraag wat Ravana nu eigenlijk had misdreven en geeft het volgende antwoord:

Hij had de vrouw van Raman ontvoerd, hij was trots en verleidelijk. Wij, doden van nu, kunnen deze daden niet meer opbrengen, wij bezitten geen vrouwen, verleiden niet de vrouwen van anderen, wij zijn geslachtloos en wonen in de Kali Yug, de duistere tijden van meedogenloosheid.

Omdat het onmogelijk is Vinkenoogs opmerking letterlijk te nemen en verkrachting te zien als een daad van mededogen, moet men de uitspraak als provocatie beschouwen. Een paar regels later zal hij de verkrachting van Ravana 'de misdaad aller tijden' noemen en verbindt deze dan met 'de misdadige schildering van al onze daden, die Armando heeft gemaakt en nog maakt, al is het niet meer in het rood van bloed en ontucht, maar in het zwart van dood en haat.' Opvallend is echter dat in de *Ramayana* de verkrachting van Sita niet als een vaststaand feit is gegeven; de al of niet vermeende geslachtsgemeenschap met Ravana is wel een hoofdthema. Vinkenoog kenschetst de *Ramayana* als 'de strijd tussen goed en kwaad, die in duizenden jaren onbeslecht is gebleven'; de complexe relatie tussen schuld en onschuld wordt in het epos op minstens zo intrigerende wijze uitgewerkt waarbij Sita een belangrijke rol heeft. Verder in de tekst komt Vinkenoog op de verkrachting terug en geeft de passage van de verkrachting 'woordelijk [vertaald]' weer. De passage begint met een aanhalingsteken, maar sluit hier overigens niet mee. Wellicht maakte Vinkenoog gebruik van een versie van de *Ramayana* waarin Sita inderdaad verkracht werd. De bovenstaande opmerking die Vinkenoog over 'wij, de doden van nu' maakt, is in relatie tot Armando's thematiek interessant omdat Armando in zijn werk de levenden dan wel niet zo nadrukkelijk als Vinkenoog als 'doden' karakteriseert, maar de scheidslijn tussen de doden, *in casu* de slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog, en de levenden, *in casu* de overlevenden van de oorlog, niet scherp wenst te trekken. Vinkenoogs opmerking impliceert meedogenloosheid van de doden. Dit brengt Armando, zij het minder stellig uitgedrukt, ook in zijn werk aan de orde wanneer hij hen verwijt dat zij gestorven zijn en de overlevenden in feite in de steek hebben gelaten. Schuld treft niet alleen de daders, maar ook de slachtoffers. De *Ramayana* heeft Vinkenoog zowel als Armando stellig geïnspireerd vanwege het intrigerende personage Rama waarin schuld en onschuld zijn verenigd en waarmee Valmiki op het complexe karakter van de beide begrippen heeft gewezen.

Tekening 4, de andere kleine, figuratieve tekening, heeft net als tekening 2 een onmiddellijke relatie met de bewering in de tekst; de tekening staat tussen de tekst die over de verkrachting van Sita door Ravana vertelt. Direct na de zin 'Ravana verkrachtte haar en gevoelde de hoogten van lust, toen hij haar nam op zijn schoot, toen hij haar zette op een slang van kwaadaardig gif,' is tussen de tekst een kleine tekening gezet van een slang met een boos-





aardige kop met een open bek waarin tanden zichtbaar zijn. De slang illustreert de relatie die in de publicatie tussen schepping en geweld wordt gelegd. Met ‘vernieuwing’ vormen de begrippen de trits waarmee Vinkenoog in de tekst de kunst kenmerkt die Armando op dat moment maakt.

Na de tekening van de slang volgt de passage waarin Vinkenoog Armando met Ravana vereenzelvigt. De tekening die onder deze passage staat (tekening 5) en die doorloopt over de vorige pagina waarop de legende van Rama, Ravana en Sita aan de orde is, is op het eerste gezicht abstract; er zijn agressieve lijnen en er zweven uiterst geabstraheerde figuurtjes in de lucht. Het is echter goed mogelijk dat Armando hiermee een gevecht verbeeldt – misschien is het wel het gevecht tussen Rama en Ravana. Uiterst rechts is met enige moeite een monsterlijke kop zichtbaar waarvan onmiskenbaar dreiging uitgaat.

De figuur die op de voorzijde van de publicatie staat is een menselijke gestalte met een hoofd dat sterke overeenkomsten vertoont met de schilderijen *Tête noire* die tezelfdertijd zijn ontstaan en de latere *Köpfe*.¹²⁸ Verder ziet men twee armen met handen. Met de handen is iets gaande. Op de linkerhand speelt zich iets af dat op vuur of een explosie lijkt en enigszins vergelijkbaar is met wat zich voor de gesuggereerde vrouwenborst op tekening 3 afspeelt. De andere hand houdt een klein zwart, ondefinieerbaar voorwerp vast, dat mogelijk zijn pendant in de ondefinieerbare zwarte plek op tekening 5 heeft. Het ene oog dat zichtbaar is, kijkt naar de linkerhand. Van de gestalte gaat een dreiging uit, zowel door de angstaanjagende kop als door de onduidelijke objecten die in de beide handen zichtbaar zijn.

Vinkenoog besluit zijn verhaal over de *Ramayana* door een relatie te leggen met maatschappelijk onrecht in de westerse samenleving. Hij wil dat de bezoekers van Armando's tentoonstelling ‘gevoelens van onlust en pijn’ krijgen bij het bezichtigen van de *Peintures criminelles*, ‘die alle een decor zijn voor het verschrikkelijke gebeuren van nu en altijd, scènes uit een Epos dat ik verafschuw’. Hij geeft een opsomming en noemt verkrachte vrouwen, gemartelden, ontmanden, atoomslachtoffers, kinderen en joodse slachtoffers, maar begint met ‘de kleine eva uit de kromme bijlstraat.’ Hiermee verwijst hij naar een lang episch gedicht dat Louis Paul Boon een jaar voordat *Een tekst* verscheen, heeft gepubliceerd. Het verhaal van het gedicht is gebaseerd op berichten die in de Vlaamse pers naar aanleiding van een moord waren verschenen. Het gedicht vertelt over de vondst van een kinderlijkje, de geschokte reacties van omwonenden en de pers, de speurtocht naar de dader, de miserabele maatschappelijke achtergronden van het gezin waaruit het slachtoffer afkomstig is en die van de vermeende dader die al snel wordt aangehouden. De verdachte heeft een alibi; hij wordt vrijgesproken, maar veroordeeld voor andere zedendelicten. In de loop van het gedicht wordt duidelijk dat de man ook een slachtoffer is en dat het slachtoffer van de moord minder onschuldig is dan werd aangenomen: het meisje was vaak in gezelschap van oudere mannen. Boon geeft in het gedicht – het vertoont wat dat betreft duidelijk overeenkomsten met zijn prozawerk – kritiek op de ontaarde maatschappij. Hij maakt hierbij gebruik van religieuze symbolen en geeft de personages betekenisvolle namen zoals Eva Blancken.

Ook met de verwijzing naar Boons gedicht benadrukt Vinkenoog de thematiek van Armando waarin moord en de complexe relatie tussen dader en slachtoffer centraal staan en alles uiteindelijk om de schuldproblematiek draait. De verwijzing naar Boons gedicht dat in die tijd zeer recent is, is wederom een voorbeeld van de maatschappijkritische houding die zowel Vinkenoog als Armando op dat moment hebben.





Net als tekening 2 laat de laatste tekening de geboorte zien van een mannelijk kind uit een vrouw. De vrouw heeft hier, in tegenstelling tot op tekening 2, wèl een hoofd. Armando heeft haar dan wel fragmentarisch en schetsmatig weergegeven – ze heeft geen armen, één voet ontbreekt en ze heeft geen ogen – maar onmiskenbaar is ze een vrouw: duidelijk zijn haar borsten te zien, een grote neus, verder een mond, tanden en aan één zijde van haar robuuste hoofd heeft ze lang haar.

Binnen het oeuvre is de tekening van de vrouw op de achterzijde van de publicatie opmerkelijk: in het beeldende werk heeft Armando, voor zover ik heb kunnen nagaan, slechts tweemaal een vrouw verbeeld. Hierdoor is zij betekenisgeladen, net als de schaarse vrouwelijke personages in het literaire werk. De tweede vrouw is van veel later: ze wordt liggend weergegeven op een schilderij uit 2004.¹²⁹

Op grond van de representatie en hun plaats in de reeks moeten tekening 1 en 7 als pendants worden gezien: de man staat op de voor- en de vrouw op de achterzijde van de publicatie. Wanneer je de publicatie met de omslag maar buiten openslaat, vormen de tekeningen zelfs een tweeluik. Omdat Vinkenoog schepping en geweld in de tekst met elkaar verbindt, moet men de man die hier wordt afgebeeld zien als symbool voor het geweld en de vrouw als symbool voor de schepping. Bezien in het licht van Armando's behandeling van 'de hand' als een schuldig *pars pro toto* is het bovendien zeer aannemelijk dat het voorwerp in de rechterhand van de man een wapen is. Verwijzingen naar de *Ramayana* en ook naar 'de kleine eva uit de kromme bijlstraat' onderstrepen dit. Vinkenoog laat zich niet uit over de moord die Rama op Ravana pleegt, maar in het epos gebeurt dit met een mythisch, goddelijk wapen. De tekening kan een verwijzing naar dit wapen bevatten. Het is ook mogelijk dat de tekening verwijst naar het geweld dat Ravana tegenover Sita uitoefent. Wanneer men 'vernieuwing' als het derde hoofdthema van de publicatie beschouwt, kan het vuur of de explosie in de linkerhand als een symbool van vernieuwing worden geïnterpreteerd. Bovendien zijn enkele van de *Peintures criminelles* bijna monochroom rood. Ook mogelijk is dat het mede verwijst naar Sita's vuurproef. Deze aanname impliceert wel dat Armando bekend is met de tekst van de *Ramayana*.

De tekening van de vrouw is de laatste tekening, zij staat zelfs op een pagina buiten de tekst. Met de man 'begint' het verhaal, met de vrouw 'eindigt' het: zij verbeelden goed en kwaad. Naar mijn mening moet men dit beeld, om meerdere redenen, breder interpreteren dan als verwijzing naar Ravana en Sita. Met de illustraties bij *Een tekst* zinspeelt Armando ook op Adam en Eva die als symbolische figuren voor goed en kwaad in de inleiding van Vinkenoog centraal staan, wat krachtig in tekening 2 naar voren komt. Op de middelste van de zeven tekeningen, dus precies tussen de man en de vrouw in, staat de slang: niet alleen een fallussymbool maar ook het symbool van de zondeval en het kwaad van de mens en van de anti-goddelijke macht (uit de Openbaringen van Johannes). Het getal zeven kan men beschouwen als een zinspeling op de zeven boeken van de *Ramayana*. In de volgende hoofdstukken zal ik aan de hand van meerdere voorbeelden echter laten zien dat bijbelse symboliek, waarin het getal zeven als een belangrijk onderdeel geldt, een betekenisvol element van Armando's werk is. De tekening van de slang en het beeld van 'de geboorte van het kwaad' in de eerste alinea en op tekening 2 onderstrepen dat de afgebeelde man en vrouw niet alleen naar Sita en Ravana verwijzen, maar ook naar Adam en Eva. In feite laat Armando Sita met Eva samenvallen en Adam met Ravana – Adam met Rama is, gezien de symboliek,





ook nog mogelijk. Hij roept hiermee een beeld op dat wederom de complexiteit van het begrip 'schuld' benadrukt. De onschuldige Sita versmelt met Eva die het kwaad symboliseert – door naar de slang te luisteren overtrad ze immers Gods gebod. De reeks illustreert ook nog eens Boons verhaal over het personage Eva Blancken dat ook naar de bijbelse Eva verwijst. Adam, die er in de wijze waarop de eerste drie hoofdstukken van Genesis in de loop der tijden zijn gelezen en geïnterpreteerd beter vanaf komt dan Eva – die schuldig is omdat ze hem, volgens de interpretatie, zou hebben misleid – is hier de onschuldige. De man op tekening 1 zou dezelfde kunnen zijn als de man die uit de vrouw op tekening 2 en 7 wordt geboren. Of het nu wel of niet dezelfde man is, het is goed mogelijk dat de man die geboren wordt, verwijst naar Kaïn: de eerste mens die uit Eva, 'de moeder van alle levenden', zoals in het derde hoofdstuk van Genesis staat, is geboren. In het laatste hoofdstuk van dit onderzoek zal duidelijk worden dat men het beeld van de geboorte van een man ook moet verbinden met de thematiek van Armando's poëzie waarin dader en slachtoffer verwisselbare karakters zijn. Het is een beeld voor de opstanding van de dode soldaat die hierbij in de schuldeloze dader verandert. Het geldt als een van de strategieën die Armando hanteert in zijn poging om de schuld van het lyrisch subject op te heffen. Het is mogelijk dat Armando met de vrouw op tekening 7 en de geboorte op tekening 2 vooruitwijst naar de protagoniste uit de poëzie uit de jaren zeventig.

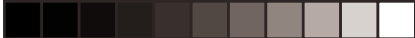
Gezien het feit dat Armando de thema's en motieven die zich in zijn oeuvre als dominant hebben ontwikkeld, reeds in de illustraties van *Een tekst* heeft geïncorporeerd – inclusief de rol en betekenis van de (rechter-)hand – is het mijns inziens duidelijk dat de tekeningenreeks niet letterlijk de tekst van Vinkenoog volgt. Armando tekent in de eerste plaats zijn eigen thema's en motieven. De illustraties bij de dichtbundel van Ferron zijn hier ook een goed voorbeeld van, evenals de litho's bij Goethe's gedicht 'Gingo biloba'. Armando tekent hier namelijk niet de Ginkgo, of de suggestie van deze boom, maar zijn 'eigen' bomen die men uit ander beeldend werk kent.

Het vuur of de explosie die op tekening 1 en 3 wordt verbeeld, lijkt me geen verwijzing naar de vuurproef van Sita, die in de tekst overigens ook niet ter sprake komt. Het zou een te gemakkelijke interpretatie zijn; in dat geval had Armando de man op tekening 1 ook duidelijker als Ravana, een veelkoppig monster, afgebeeld. Ook de illustraties verhullen. Het is goed mogelijk dat het vuur een verwijzing is naar Genesis 3, waarin staat dat God de mens wanneer hij de kennis van goed en kwaad heeft verworven, uit het paradijs heeft verjaagd:

En nadat hij hem had weggejaagd, plaatste hij ten oosten van de tuin van Eden de cherubs en het heen en weer flitsende, vlammeende zwaard. Zij moesten de weg naar de levensboom bewaken.¹³⁰

Door Vinkenoogs verwijzing naar Luceberts 'christuswit' en andere verwijzingen naar de rol van de kunstenaar als schepper kent Armando in de tekeningenreeks mogelijk ook nog een plaats toe aan een goddelijke instantie. Het is immers denkbaar dat hij met het vuur in de hand van de man naar de bijbelse God verwijst. Duidelijk is in ieder geval dat Armando, die zichzelf in deze periode als 'heerser' afbeeldt – een bijbelse kwalificatie van God en Christus





– in zijn beeldtaal ook een rol voor de God uit de Bijbel heeft. In *Chad Gadj*a illustreert hij het tekstdeel dat over God gaat met een litho van een gestileerde figuur dat op een spinnenweb lijkt.¹³¹

Op ingenieuze wijze verwijzen de illustraties bij de tekst van Vinkenoog, net als de titel van het schilderij uit dezelfde periode *J'ai tué mon frère Abel*, naar het 'eerste' verhaal over de menselijke schuld. De illustraties zijn een geheel eigen interpretatie van zowel Vinkenoogs tekst, als via Vinkenoog – of via Vinkenoog en (een bewerking van) de brontekst – van de *Ramayana*. Hierbij maakt Armando gebruik van het motief van 'de moord op de Duitse soldaat' dat zich als dominant motief in zijn oeuvre zal ontwikkelen en gebruikt hij ook de eerste drie hoofdstukken van Genesis als een belangrijke intertekst waarin de oorsprong van het menselijk kwaad centraal staat.







III Vormen van agressie: de poëzie uit de jaren vijftig

1 Inleiding

De gedichten die Armando in de jaren vijftig heeft geschreven, verschenen in 1964 in de debuutbundel *Verzamelde gedichten*, samen met een aantal cycli van *readymade*-gedichten uit de jaren zestig. De bundel valt op door een aantal provocaties die door zowel tekstexterne als -interne elementen worden veroorzaakt.

Om een duidelijk beeld te krijgen van het provocerende karakter van de bundel besteed ik in dit hoofdstuk allereerst aandacht aan een aantal paratekstuele elementen die in de periferie van de bundel, dus buiten het bestek van de feitelijke gedichten, liggen.¹ Ook komt de wijze waarop de pers op het debuut en de debuterende dichter heeft gereageerd ter sprake.

Daarna behandel ik een aantal belangrijke thematische, idiomatische en formele kenmerken waarmee de *Verzamelde gedichten* zich van de navolgende bundels onderscheiden. Hierbij komen ook provocerende tekstinterne elementen aan de orde.

Tot slot van dit hoofdstuk staan programmatische aspecten van de poëzie uit de jaren vijftig centraal. Ik behandel dan de poëzie in relatie tot een aantal manifesten die Armando in dezelfde periode heeft gepubliceerd.

2 Formele kenmerken van de *Verzamelde gedichten*: tekstexterne elementen

Op de voorzijde van de *Verzamelde gedichten* staat een zwart vierkant met 36 zwarte zeshoeken dat naar een Nul Kunstwerk van Armando uit 1961 verwijst. Gezien de uiterst negatieve reacties die Armando's beeldende kunst uit de jaren vijftig en begin jaren zestig opriep, bevat de keuze voor juist deze afbeelding op het omslag een provocatie.² Wanneer was gerealiseerd wat Armando aanvankelijk voor ogen stond, had de bundel – ook provocerend – *armando* geheten en was een foto van hem op de voorzijde geplaatst.³

De verzameling gedichten wordt voorafgegaan door een aantal citaten uit overwegend negatieve persreacties die naar aanleiding van voorpublicaties waren verschenen. De naar de pers verzonden exemplaren gingen vergezeld van een foto van de auteur met een stuk prikkeldraad in zijn hand.

Als titel bij een debuut krijgt het predikaat 'verzamelde gedichten' een enigszins uitdagend karakter.⁴ In een artikel over dit editoriaal predikaat wijst R.L.K. Fokkema op de dubbelzinnigheid van het adjectief 'verzamelde'. Zonder verder aandacht te besteden aan de toekenning ervan aan debuutbundels stelt hij dat het predikaat geen 'vastomlijnde betekenis heeft en inderdaad de connotatie bevat dat met de bundel eerder het gehele dichterschap wordt afgesloten dan een bepaalde periode'.⁵ Bij een debuut bevat 'verzamelde gedichten' nog een andere dubbelzinnigheid. Allereerst verwijst de titel naar zichzelf en dient letterlijk te worden genomen: elke dichtbundel is immers een verzameling gedichten. Indirect wordt





ermee gezegd dat het predikaat een platitude is. De dichter zinspeelt met de titel echter tegelijkertijd op voorgangers wier werk, vaak in een laatste periode van hun leven of na hun dood, het waard werd bevonden als een afgerond geheel te worden uitgegeven en gelezen. Ten slotte zegt de titel iets over de bereidheid van de dichter om de bundeling als een tekstuele eenheid te beschouwen. Hoewel hij op het gratuite van het predikaat wijst, legt hij tegelijkertijd de nadruk op eenheid, samenhang en volledigheid van de bundel. De titel moet men dus zien als een statement, zij het een dubbelzinnig statement: hoewel de debutant zich bewust is van het dubbelzinnige karakter ervan, gebruikt hij hem om hoog in te zetten. In het geval van de *Verzamelde gedichten* illustreert hij dat ernst en provocatie samengaan. In de bundel maakt Armando het statement naar mijn mening waar.

Een van de recensies wijst op het 'hand over hand toenemend en nogal uitdagende gebruik van hedendaagse dichters en prozaïsten eerder verschenen meningen over hun werk te citeren op de flap van hun bundelingen.'⁶ Armando ging nog een stap verder door naast het plaatsen van fragmenten uit persreacties op de achterzijde, ook persreacties in de bundel zelf op te nemen. Dit was overigens geheel in de stijl van de collage- en *readymade*-technieken die in die jaren veelvuldig in poëzie en proza werden toegepast. Op het moment dat de bundel verscheen, zat Armando in de redactie van het avant-gardeblad *Gard sivik* dat met *Barbarber* het belangrijkste podium voor *readymades* vormde.

Na het titelblad volgt de eerste genummerde pagina, pagina vijf, met daarop twee motto's. Op pagina zes en zeven staat vervolgens eerst een overzicht van de periodieken waarin de gedichten eerder zijn verschenen, gevolgd door citaten uit reacties op voorpublicaties. Omdat de persreacties in de bundel zijn geïncorporeerd en kernachtige, overwegend negatieve uitspraken bevatten, hebben ze een provocerend effect; dit wordt door een aantal recensenten ook zo ervaren. Voordat de lezer aan de gedichten begint, is de toon als het ware al gezet.

Op de achterzijde van de bundel staan een korte biografische schets en meer citaten uit persreacties. Deze hebben een andere toon: ze moeten eerder prikkelend dan provocerend worden genoemd; ze dienen de nieuwsgierigheid van het lezerspubliek te wekken.

Tekstexterne en -interne factoren van de *Verzamelde gedichten* zijn belangrijk geweest bij de totstandkoming van Armando's reputatie van provocerende dichter. Ze moeten echter in relatie tot zijn bekendheid als *angry young man* in zowel de schilderkunst als de literatuur worden beschouwd. Dit weegt in belangrijke mate mee bij het oordeel van critici die de debuutbundel bespreken: een aantal recensenten neemt de bundel niet of nauwelijks serieus en meent het debuut primair te moeten opvatten als een provocatie van een – zoals Aad Nuis het in zijn recensie verwoordt – 'cultureel stuntman' en 'handige jongen'.⁷

In zijn dissertatie over de poëzie van de Zestigers constateert Bertram Mourits dat de dichters die in *Gard sivik* publiceerden 'vaak op een rellerige toon' werden besproken.⁸ Armando, door Mourits 'de extreemste van het stel' genoemd, zou hiervan het meest te lijden hebben gehad. De kritieken naar aanleiding van de *Verzamelde gedichten* liegen er inderdaad niet om, maar ik zou de toon van de recensies niet rellerig willen noemen. Wanneer men de kritieken die naar aanleiding van de dichtbundels van Armando in de loop der jaren zijn verschenen in beschouwing neemt, is de kwalificatie beter van toepassing op bijvoorbeeld de als recensies vermomde artikelen die Jan Cremer in de jaren zeventig tegen de persoon Armando heeft geschreven.⁹

Een aantal besprekingen van Armando's eerste tentoonstellingen in de jaren vijftig kan





men echter wel als 'rellerig' kwalificeren. De negatieve recensies van de *Verzamelde gedichten* kunnen het beste als fel worden gekarakteriseerd. Ze vallen in het bijzonder op door een negatieve houding ten aanzien van de persoon Armando. De recensie van Nuis is hiervan een goed voorbeeld.

De poëzie die Armando in de *Verzamelde gedichten* heeft bijeengebracht kenmerkt zich door een opmerkelijke stijlbreuk. De bundel bestaat voor het merendeel uit barokke gedichten die hij in de jaren vijftig heeft geschreven en besluit met een drietal daarmee sterk contrasterende cycli van *readymades* uit de jaren zestig: reeds bestaande tekstfragmenten die hij, geïsoleerd uit hun context, als gedichten presenteert. Mourits baseert zijn oordeel op een aantal negatieve reacties die naar aanleiding van de *readymades* verschenen en voegt hier één negatieve reactie op *De ss'ers* aan toe.

De poëtische opvattingen van de dichters die in *Gard sivik* publiceerden, zijn – samen met de opvattingen die in *Gard sivik* over proza werden ontwikkeld – zeker in belangrijke mate mede bepalend geweest voor de vorm van *De ss'ers*. Maar dit was voor de kritiek niet de reden om het boek negatief te ontvangen. Op één uitzondering na lezen alle recensenten *De ss'ers* namelijk als een historische publicatie waarin de schrijvers geen duidelijk moreel standpunt innamen, en waarden de meesten het om deze reden negatief.¹⁰

De critici van de *Verzamelde gedichten* zijn in hun waardering van de *readymades* niet zo negatief als Mourits stelt. In zes van de dertien recensies die ik onder ogen heb gehad, worden de *readymades* positief tot zeer positief gewaardeerd.¹¹ Zes recensenten waarden de *readymades* negatief tot zeer negatief. Eén spreekt geen duidelijk oordeel uit. Het vernieuwende karakter van de *readymades* wordt over het algemeen nadrukkelijk erkend en in alle recensies worden de cycli als een opmerkelijke breuk in Armando's poëtische werk beschouwd. De poëzie uit de jaren vijftig wordt beduidend negatiever beoordeeld dan de *readymades*. Slechts vier recensenten waarden deze gedichten positief.

Afkeurende reacties op tentoonstellingen van Armando, groeps- zowel als solotentoonstellingen, zullen aan de negatieve beeldvorming rond de dichter hebben bijgedragen. Armando's eerste solotentoonstelling met tekeningen bij de avant-gardegalerie Le Canard in Amsterdam in 1954 kreeg nog maar weinig aandacht in de pers. De groepstentoonstellingen waaraan hij in de jaren vijftig heeft deelgenomen en de solotentoonstelling *Peintures criminelles* die in januari 1957 in Le Canard werd gehouden bleven echter niet onopgemerkt; de reacties waren overwegend negatief en kunnen worden vergeleken met de afwijzende persreacties die de Cobrakunstenaars – waaraan in sommige kritieken ook wordt gerefereerd – eerder te beurt vielen. De groepstentoonstelling van de 'Liga nieuw beelden' die in november 1956 in het Stedelijk Museum in Amsterdam werd gehouden en de eerste solotentoonstelling in 1957 in Le Canard leidden tot felle, afkeurende reacties op Armando's werk. De *Peintures criminelles* die op beide exposities te zien waren, noemde J.M. Prange in zijn bespreking in *Het Parool* bijvoorbeeld 'ontaarde kunst'.¹²

Op vroege informele schilderijen zoals de *Peintures criminelles* springt vooral het niet-traditionele materiaal in het oog. De ruwe, met zand vermengde verf is dik opgebracht en de huid van het doek doet korstig aan. Niet alleen de afbeelding, maar ook de vorm heeft Armando volledig ondergeschikt gemaakt aan het materiaalgebruik. Het materiaal verwijst naar primaire natuurlijke elementen. De schilderijen lijken kosmische oerkrachten te verbeelden, zowel van ontstaan als verval. Er waren enkele kunstrecensenten die wel enige waardering uitten of het vernieuwende karakter van deze kunst inzagen. Ze wisten echter





niet goed raad met de provocerende wijze waarop de artistieke waarden die door voorganger-vernieuwers waren gepostuleerd, werden verworpen. Het volgende citaat uit een andere bespreking van de expositie van de 'Liga nieuw beelden' laat zien dat de kritiek door deze kunst danig in verwarring werd gebracht:

Op de een of andere manier is deze kunst bevrijdend voor allen, die jarenlang vrijages aangingen met het werk van Cézanne, Rouault of Picasso. Mogelijk is 'Vrij Beelden' ook een onbewust verzet tegen alles wat Europa aan mateloze cultuurschatten heeft opgebracht, schatten, die verheffen, maar ook kunnen neerdrukken, omdat alles altijd op een of andere manier wel beter gedaan is. Maar dan heeft het ook geen zin iets te verwachten aan positief goeds van de spanningen uit het jongste tijdsgericht.¹³

De meest felle en afkeurende reacties op de tentoonstelling kwamen van een breder publiek: krantenlezers die de recensenten verweten nog te gematigd te zijn geweest met hun kritiek, met name de recensent van *Het Parool*. Dit leidde tot een korte publieke discussie waarin vooral het begrip 'ontaarde kunst' centraal stond; het werd dan ook gebruikt als de rellierige kop boven alle, op één pagina verzamelde, ingezonden brieven en twee van de drie artikelen waarin de discussie werd gevoerd.

In de *Verzamelde gedichten* heeft Armando, zoals gezegd, negatieve reacties op voorpublicaties van zijn vroegste poëzie geïncorporeerd. Op de uitnodigingskaart voor de tentoonstelling *Peintures criminelles* in Galerie Le Canard, op het korte manifest 'Krimineel...' dat ter gelegenheid van deze tentoonstelling werd verspreid en op de uitnodigingskaart voor de expositie in het najaar van 1957 in Kunstzaal 't Venster in Rotterdam doet hij hetzelfde: de kaarten en het manifest nemen een aantal voornamelijk negatieve persstemmen over. In het manifest stelt hij:

In deze tijd [...] mogen alleen schilderijen ontstaan die verontrusten, prikkelen en provoceren. In elk schilderij van de tijdgenoot moet zich het drama voltrekken van 'het doden van het zelf in de ander en van de ander in het eigen zelf' (Prof. Dr. E.A.D.E. Carp over het moordprobleem bij Dostojevski).¹⁴

Negatieve reacties van anderen neemt Armando op in het beeld dat hij zelf in geschrifte van zijn artistieke werk geeft. Hij doet dit om te provoceren, maar ook omdat de negatie van wat esthetisch als 'mooi' wordt ervaren, onderdeel is van zijn esthetica: het gaat bij hem in beeld en geschrift immers niet om schoonheid die men als 'mooi' moet ervaren.

Terugkijkend op de waardering van de *Verzamelde gedichten* door de pers moet worden gesteld dat de reputatie die hij op dat moment als beeldend kunstenaar heeft een invloedrijke factor is. Zijn exposities in avant-gardegaleries zoals Le Canard, de spraakmakende openingsredes die in het vorige hoofdstuk aan de orde kwamen, zijn contacten met de pers en persreacties op tentoonstellingen hebben bij de totstandkoming ervan meegespeeld.





In het bovenstaande citaat uit 'Krimineel...' wijst Armando er op dat de thematiek van de gewelddadige dood door hem als existentieel wordt beschouwd en bovendien een thema is waarmee elke moderne kunstenaar zich zou moeten bezighouden. Het feit dat hij de studie van Carp aanhaalt, laat zien dat Armando open staat voor theoretische verdieping. De thematiek en de behandeling ervan blijven in besprekingen van zowel de exposities als de *Verzamelde gedichten* echter verborgen achter de meer in het oog springende provocaties die binnen het werk en in de presentatie ervan aan de orde zijn. Bij besprekingen van exposities wordt bovendien meer het accent gelegd op de verbeelding van kosmische krachten dan op de thematiek waarnaar de titels verwijzen.

3 Formele kenmerken van de *Verzamelde gedichten*: tekstinterne elementen

1 De bundelcompositie

Armando's debuutbundel bevat 53 gedichten en drie korte cycli. Ze zijn chronologisch geordend in twaalf afdelingen die gedateerd zijn '1951' en de navolgende jaartallen tot en met '1963', met uitzondering van 1961. De laatste twee afdelingen, '1962' en '1963', bevatten samen de drie *readymade*-cycli: de 'cyclus "boksers"', de 'cyclus "fighters"' en 'september in de trein'.¹⁵

De cycli contrasteren formeel met de gedichten uit de voorafgaande afdelingen. De eerste twee breken, net als Armando's meeste ongebundelde *readymade*-cycli uit dezelfde periode – bijvoorbeeld de 'Karl May-cyclus' en de 'agrarische cyclus' – echter niet met de agressieve thematiek die hij in de poëzie uit de jaren vijftig behandelt.¹⁶ De derde cyclus heeft een ander thema als onderwerp.¹⁷

De bundel onderscheidt zich door een aantal thematische, idiomatische en formele elementen van de latere poëzie. Er is sprake van overeenkomsten, maar ook van opvallende verschillen met de navolgende bundels. In zijn bijdrage aan *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels* behandelt Evert van der Starre een aantal problemen die bij het formuleren van structurerende principes van de bundel rijzen.¹⁸ Van der Starre merkt op dat bij de behandeling van de problematiek van de bundelcompositie niet uit het oog moet worden verloren dat 'eenheid' iets anders is dan 'volgorde'. Het voert binnen het kader van dit onderzoek te ver om aandacht te besteden aan de gecompliceerde problematiek van de eenheid van de dichtbundel en ook aan de eenheid van Armando's debuut. Wel kan worden vastgesteld dat Van der Starre's opmerking dat discontinuïteit en variatie eveneens construerende elementen van de dichtbundel kunnen zijn, natuurlijk ook voor de *Verzamelde gedichten* geldt.

Odile Heynders stelt in haar bijdrage aan de bovengenoemde studie dat de dichter met de compositie van een dichtbundel een verhaal vertelt, 'ook al is dat niet altijd een duidelijk of samenhangend verhaal'.¹⁹ Ze onderscheidt expliciet verhalende bundels en bundels met een impliciete narratieve structuur die ontstaat door thematische clustering en ordening van de gedichten.

De narratieve structuur van Armando's bundels wordt weliswaar in belangrijke mate versluierd door het hermetische karakter van de gedichten, maar er wordt wél een verhaal





verteld. Ordeningselementen zoals herhalingen, parallellismen en terugverwijzingen zijn belangrijke indicatoren van de narratieve structuur. Er is in elke bundel sprake van een aan tijd en ruimte gebonden ontwikkeling en de meeste hebben een cyclische vorm.

Literatuurlexicons, bijvoorbeeld die onder redactie van H. van Gorp en die van J.A. Cuddon, geven een vrij algemene definitie van de literaire cyclus waarin de eenheid van thematiek en vorm als belangrijkste kenmerken worden aangemerkt.²⁰ Van Gorp onderscheidt de gedichtencyclus van de prozacyclus met de opmerking dat ‘vele gedichtencycli onderdelen zijn van dichtbundels.’²¹ Door de gedichtencyclus op deze wijze te definiëren maakt Van Gorp geen onderscheid tussen de cyclus en de reeks. De meer filosofische aspecten betreffende de tijdsopvatting en de relatie tussen tijd en ruimte die met de cyclische vorm worden uitgedrukt, worden in literatuurlexicons over het algemeen veronachtzaamd. In Armando’s poëzie komt een cyclische tijdsopvatting naar voren in de behandeling van leven en dood en de natuur, die formeel wordt uitgedrukt door de cyclische structuur van de individuele bundels en het poëtische oeuvre als geheel. Deze structuur komt het duidelijkst naar voren in de bundels *Hemel en aarde*, *De denkende*, *denkende doden*, *Het gevecht*, *De hand en de stem* en *De naam in een kamer*. In de *Verzamelde gedichten*, *Tucht* en *De Veldtocht* zijn de ontwikkeling van het thema in tijd en ruimte en de cirkelsluiting minder evident. Een filologisch onderzoek naar de ontstaansgeschiedenis van de gedichten en onderzoek naar de reeksvolgorde van voorpublicaties kan duidelijkheid verschaffen over de inwisselbaarheid van de bundelvolgorde.

2 De verhulde cyclische structuur van de *Verzamelde gedichten*

Ook voor de *Verzamelde gedichten* geldt dat het hermetische karakter van de gedichten de narratio verhult, maar ook paratekstuele elementen zoals de inhoudsopgave en de vormgeving die de bundel als geheel een enigszins willekeurig en rommelig karakter geven, leiden af van het verhaal dat Armando vertelt. De titels van de gedichten met titel – er zijn negentien gedichten met en drieëndertig zonder titel – zijn ook geen duidelijke indicatoren van de narratieve structuur.

Er is echter sprake van een hechte, zichtbare bundelcompositie waar Armando met de titel en de gedateerde afdelingen op wijst.

De titels van de gedichten met titel benadrukken centrale elementen uit de thematiek, zoals ‘het mes’. Het aantal afdelingen bevestigt dat de dichter een evenwichtige compositie heeft nagestreefd: de poëzie uit de jaren vijftig is onderverdeeld in tien afdelingen en de hele bundel bestaat uit twaalf afdelingen. Ook de afdelingen zijn evenwichtig opgebouwd; de gedichten zijn in de eerste tien afdelingen als volgt gegroepeerd: 1 / 2 / 6 / 3 / 4 / 8 / 8 / 7 / 9 / 3. Omdat er geen afdeling ‘1961’ is, volgt op de gedichten uit de jaren vijftig een ‘leeg jaar’ waardoor er een zekere symmetrie ontstaat met de poëtische ‘leegte’ van vóór 1951, het jaar van de eerste gedichten. Het ‘lege jaar’ verbeeldt tevens de formele breuk tussen de barokke en realistische poëzie. De eerste tien afdelingen omvatten een heel decennium, namelijk de jaren vijftig. Dit kan gezien worden als verwijzing naar de invloed van de Vijftigers. Symbolisch sluit Armando de periode af met een jaar van zwijgen.

Met de chronologische ordening wekt Armando de indruk dat de volgorde genetisch





is bepaald, ook omdat de ordening niet verwijst naar het moment waarop hij de gedichten heeft voorgepubliceerd. Dit wordt duidelijk uit de publicatiegeschiedenis.²² De ordening en de titel zetten aan tot lineair lezen. De ordening in twaalf afdelingen verwijst naar het cyclische karakter van de tijd en de natuur en ook de ordening van de eerste tien afdelingen bevat cyclische aspecten. Op het eerste gezicht ontwikkelt het thema zich echter niet in continue tijd en ruimte; niets lijkt er op te wijzen dat de gedichten aan betekenis verliezen wanneer men ze in een andere volgorde leest en het einde lijkt niet terug te wijzen naar het begin. Het feit dat een aantal gedichten in voorpublicaties in andere constellaties figureerden, lijkt dit te ondersteunen. Een aantal herhalingspatronen, bijvoorbeeld het terugkeren van de gedichtstitels 'gesprek' en 'portret', nodigt uit om de bundel ook spatueel te lezen.

Het feit dat de bundelvolgorde niet genetisch bepaald is en de volgorde waarin de gedichten in de bundel zijn opgenomen afwijkt van de volgorde waarin ze zijn geschreven, wordt bewezen door de publicatiegeschiedenis van 'twee handjes' van Lucebert en van Armando's 'met m'n handjes'. Luceberts gedicht moet worden beschouwd als een intertekst voor 'met m'n handjes'.

In februari 1954 debuteert Armando in *Podium*.²³ Het blad profileert zich dan al geruime tijd als een podium voor experimentele dichters. Met zijn keuze voor publicatie in dit tijdschrift profileert Armando zich als experimenteel dichter in de voetsporen van de Vijftigers. Zij publiceren in de eerste helft van de jaren vijftig veelvuldig in dit tijdschrift en organiseren, vaak samen met de redactieleden, opvallende literaire manifestaties in de traditie van de internationale avant-garde. In juni 1954 verschijnt in *Podium* Luceberts 'twee handjes' dat een jaar later zal worden opgenomen in de bundel *Alfabel*.²⁴ Lucebert en de andere Vijftigers staan op dat moment in het centrum van de literaire belangstelling en zijn, ondanks het experimentele karakter van hun poëzie, geaccepteerde dichters geworden.²⁵ In november 1955 verschijnt Armando's 'met m'n handjes' in *Podium*.²⁶

In de *Verzamelde gedichten* neemt Armando 'met m'n handjes' als openingsgedicht van de afdeling '1953' op. Wanneer de chronologische ordening verwijst naar de genese van de gedichten, moet het gedicht eerder zijn ontstaan dan Luceberts 'twee handjes'. Omdat er, zover kan worden nagegaan, geen sprake is van persoonlijke contacten op dat moment tussen Armando en Lucebert, is het onwaarschijnlijk dat de beïnvloeding andersom plaatsvond. Uit de publicatiegeschiedenis van 'twee handjes' blijkt dat het gedicht niet eerder werd voorgepubliceerd.²⁷ Er moet dus worden aangenomen dat Armando voor wat betreft 'met m'n handjes' in de bundel een andere ordening heeft gehanteerd dan de genetische. Met het schrijven van het gedicht laat hij zien dat Lucebert een voorbeeld voor hem is. Het is mogelijk dat Armando met de plaats van het gedicht de beïnvloeding heeft willen negeren. De volgende opmerking in het interview van Verhagen – dat wordt gekenmerkt door een provocerende toon en een aantal mystificerende uitspraken – wijst in die richting:

Op Lucebert ben ik nooit zo gek geweest, alleen Triangel in de jungle vond ik aardig, hij beschikt over te veel fantasie en virtuositeit.²⁸

De plaats van 'met m'n handjes' kan echter ook zijn gemotiveerd door de bundelcompositie. Andere opmerkelijke zaken betreffende de compositie zullen deze aanname bevestigen.





Wat betreft de bundelcompositie valt verder op dat er sprake is van een niet direct in het oog springende clustering die retorisch is gemotiveerd, of zijn grond heeft in een subtiële, ondoorzichtige thematische ordening. Ook moet er gesproken worden van een impliciete narratieve structuur met een cyclisch karakter.

Om een beeld te krijgen van de bundelcompositie heb ik gekeken naar de plaats van betekenisvolle elementen. In een schema plaatste ik de gedichten met een atypisch schriftbeeld; het substantief 'duitser', dat als een *hapax* voor het poëtische oeuvre geldt; 'Lemmet' en 'eva', die als *hapaxen* voor het hele oeuvre moeten worden beschouwd, en de eigennaam 'armando' die alleen in de debuutbundel voorkomt. Verder bracht ik in het schema de codewoorden 'mes' en 'hand' onder, en de volgende versluierde verwijzingen naar het autobiografische karakter van de bundel: 'hij' en 'ik', die als verwijzing naar het lyrisch subject zijn gebruikt; de substantieven 'heerser' en 'god' die beide als aanduidingen voor het lyrisch subject zijn gebruikt, en de gedichtstitels 'portret' en 'namelijk emotie (leeg zelfportret)'.

Uit het schema wordt duidelijk dat agressie en geweld in de loop van de eerste vijf afdelingen als het ware cumuleren. Met de gedichten werkt Armando naar een climax in het middelste deel van de bundel, de afdelingen '1956' en '1957', toe. De agressieve en gewelddadige thematiek verbeeldt hij in deze afdelingen het heftigst. De gedichten waarin hij agressie en geweld met een atypisch schriftbeeld onderstreept krijgen extra nadruk doordat zij hier centraal en bij elkaar zijn geplaatst. Ook codewoorden komen het meeste voor in deze afdelingen: bijvoorbeeld 'duitser', 'Lemmet' en 'god' en drie van de zes gedichten met het substantief 'mes' en alle vijf de gedichten waarin 'heerser' wordt gebruikt.

Verhulde verwijzingen naar het autobiografische karakter staan verspreid door de hele bundel, maar zijn het meest frequent in het middelste deel. In bijna alle gedichten in dit deel is er sprake van het afwisselend gebruik van 'ik' en 'hij' om het subject te benoemen. Twee van de vier 'portret'-gedichten staan in de afdeling '1957' en een ander is het slotgedicht van de afdeling '1956'.²⁹

Het schema laat zien dat de eigennaam en de andere benamingen waarmee de dichter het lyrisch subject aanduidt evenwichtig over de bundel zijn verdeeld. De naam 'armando' komt verspreid voor: in het openingsgedicht, één keer in het centrum van de bundel en nog tweemaal in de afdeling '1959' – de voorlaatste afdeling die poëzie uit de jaren vijftig bevat. De andere benamingen, 'heerser' en 'god', komen niet voor in de gedichten waarin de naam 'armando' wordt gebruikt.

De narratieve structuur van de bundel wordt in belangrijke mate bepaald door de plaats van de bovengenoemde elementen. Het autobiografische karakter wordt met de compositie onderstreept. Armando gebruikt het pronomen 'ik' bijvoorbeeld in de eerste en de laatste drie gedichten voor het lyrisch subject zonder dat hij voor hem ook 'hij' gebruikt. 'Ik' is in het openingsgedicht het eerste woord en wordt samen met 'mij' en 'mijn' in het hele gedicht vaak gebruikt. De substantieven 'god' en 'duitser' staan in het midden van de bundel. Net als in ander werk – ik noem hier *De straat en het struikgewas* waarin het hoofdstuk 'Het mes' midden in het boek staat – is in de *Verzamelde gedichten* de moord op de Duitse soldaat letterlijk het centrale thema van het verhaal.

In het openingsgedicht wordt de naam 'armando' gebruikt en in het slotgedicht 'eva'. Tussen beide namen speelt het verhaal zich af. De 'duitser' in het midden van de bundel staat letterlijk, maar ook in overdrachtelijke zin, tussen de beide andere benoemde subjecten in.





Ten slotte valt in de narratieve structuur het tweede gedicht op. ‘*Wat vader, de lust tot wezen en inkeer, de ver-*’ is het enige gedicht waarin ‘de vader’ voorkomt en ook het enige waarin het lyrisch subject tot iemand, namelijk ‘de vader’, het woord richt.

3 Idiomatische karakteristieken: de intertekstuele relatie tussen ‘twee handjes’ van Lucebert en ‘met m’n handjes’ van Armando en *Les Chants de Maldoror* van Lautréamont als intertekst voor de *Verzamelde gedichten*

De verwijzingen naar de persoonlijke thematiek waarin ‘de moord op de Duitse soldaat’ centraal staat, worden ook in de *Verzamelde gedichten* gekenmerkt door het consequente gebruik van steeds dezelfde begrippen en uitdrukkingen die behoren tot Armando’s code. Het eerste van de gedichten met de titel ‘portret’ laat zien dat de naam ‘armando’ hier ook als een codewoord geldt. In de regel ‘de hoge maden in armando’s hand’ verdiept de dichter de similariteitsrelatie tussen ‘hand’ en ‘armando’ door het gebruik van het similaire ‘maden’, een woord dat door semantische en fonologische equivalentie naar dood en moord verwijst.³⁰

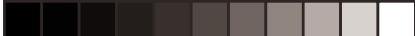
Het idioom van de *Verzamelde gedichten* onderscheidt zich van dat van de latere bundels door het grote aantal taalregisters. Deze zijn bovendien uitgebreider dan die van de latere bundels. De in het vorige hoofdstuk geciteerde idiomatische beperking die Armando zichzelf zegt op te leggen: ‘er zijn ontzettend veel woorden die voor mij niet mogen’, is in de *Verzamelde gedichten* nog niet zo streng toegepast als in de bundels die erna zullen verschijnen.³¹

Net als in het overige werk domineren twee ketens van semantisch equivalente gedichtselementen: de lichaamsisotopie en de geweldsisotopie. Opvallende idiomatische kenmerken waarmee de *Verzamelde gedichten* zich onderscheiden van de latere poëzie zijn het gebruik van het diminutief en de gevarieerde benamingen voor de lyrische personages.

Verkleinwoorden komen in de bundel veelvuldig voor. De gebruikte diminutieven zoals ‘mesje’, ‘kindje’, ‘buikje’, ‘handjes’, ‘zweepje’ en ‘konijntje’ contrasteren met de geweldsthematiek en het gewelddadige idioom of zijn er mee verwant. Het contrasterende gebruik kan men vergelijken met het gezamenlijk voorkomen van harde en zachte taal dat ook aan de orde is. De vervreemdende werking van de diminutieven zorgt verder voor een choquerend effect.

Wat betreft het gebruik van diminutieven moet er worden gesproken van een aanwijsbare invloed van Lucebert. De poëzie van Lucebert wordt in belangrijke mate gekenmerkt door dominantie van lichamelijke taal. Zijn gedicht ‘twee handjes’ moet als een expliciete intertekst voor Armando’s ‘met m’n handjes’ worden beschouwd. Ik citeer hier de beide gedichten:





Lucebert

twee handjes

hij heeft een magnifiek tichouten handje
een tichouten handje met houtkwast
een tichouten houtkwast met houvast
een tichouten houvast als een tichouten hutje
waarin hij zijn opgezette ticdiertjes ophangt
boven het tic tic knapperend houtvuurtje
waarbij hij savonds laat nog zit te dromen
van dat andere handje dat op zo'n goede voet stond
met het machinegeweertje waarmee hij zo scherp
tic tic tic kon schieten
peinzend hanteert hij dan zijn ticsomber zingend zaagje
waarmee hij de tichouten nagels van het tichouten handje wat kortwiekt
en leest in de tichouten lijnen des levens
dat het niet de hoge bomen zijn die de kwaadaardigste winden vangen
maar dat dat het allermiserabelst rietje mag doen
dat als ticrietje nu eenmaal gewend is te denken
dat het er spaans tic tic tic toe moet gaan in zijn leven

WANNEER HET IJZEREN HANDJE TAC TAC TAC UIT ANGST
WEER EENS BIJ ONS DE KLOK TERUG ZET³²

Armando

met m'n handjes

als uitgezakte vreemden liggen de wouden.

het riet is vreemd hier, vermoord bijna,
tussen de lachende palmen.
de wouden zijn hoog, heel hoog, wsch. zachter
dan het licht; zachter dan het konijntje,
het kindje, het bloempje.
in het woud daar bloedt het vlees.

uit zijn mondje lacht het bloed
HET BLOED HET BLOEDJE
UIT ZIJN MONDJE
UIT ZIJN MONDJE³³





Het voert op deze plaats te ver om de relatie tussen de beide gedichten uitgebreid te analyseren en te interpreteren. De invloed van 'twee handjes' op 'met m'n handjes' is echter evident. Allereerst zijn er een aantal thematische en idiomatische overeenkomsten. Duidelijke verwijzingen naar Luceberts gedicht zijn het gebruik van diminutieven, het woord 'riet', antropomorfe elementen en de met kapitaal geschreven slotregels. Armando zal zich ook hebben herkend in Luceberts gebruik van *pars pro toto*.

De bundel *Alfabel* bevat meer gedichten met regels die volledig met kapitaal zijn gezet, bijvoorbeeld 'oud volk'.³⁴ In dit gedicht zijn de met kapitaal gezette slotregels bovendien een citaat uit een krant. Het vertoont overeenkomsten met de aanhalingen in Armando's poëzie. Het verschil is dat in 'oud volk' de bron tussen parentheses onder het gedicht staat vermeld '(de Volkskrant)' en in Armando's poëzie de bronnen onbekend of fictief zijn.

Ook *Les Chants de Maldoror* van Lautréamont moet als een intertekst voor de *Verzamelde gedichten* worden beschouwd. De thematische en idiomatische overeenkomsten tussen *Les Chants de Maldoror* en de *Verzamelde gedichten* worden duidelijk wanneer men bijvoorbeeld 'met m'n handjes' met de volgende passage uit *Les Chants de Maldoror* vergelijkt:

J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouché meurtrie par ma propre volonté ! C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres.³⁵

Armando's gedicht en het bovenstaande citaat lijken beide gemotiveerd door de volgende door Lautréamont geformuleerde gedachte die direct aan de passage voorafgaat:

J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens. Ils appellent les motifs de leurs actions : la gloire. En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres, mais cela, étrange imitation, était impossible.³⁶

Armando geeft in de *Verzamelde gedichten* geen motivatie voor de gewelddadigheden die hij beschrijft of waarop hij zinspeelt. Het idioom waarmee pijn en genot, en hard en zacht tegenover elkaar worden gesteld, zoals in regels als 'uit zijn mondje lacht het bloed' en 'zachter dan het konijntje' uit 'met m'n handjes' en het gebruik van gewelddadige taal in combinatie met verkleinwoorden lijken te worden toegepast om, net als in *Les Chants de Maldoror* en in poëzie van Lucebert, de verwarrende, tegengestelde sentimenten weer te geven die agressie oproept: afkeuring, angst, instemming, fascinatie en verleiding. Overigens beschrijven Lautréamont en Armando (vormen van) agressie als waarnemers die zich verre houden van een moreel oordeel. In *Les Chants de Maldoror* personificeert de protagonist zo veel mogelijk





facetten van het kwaad. In de *Verzamelde gedichten* is de personificatie van het kwaad mees-
tentijds een archetypisch verbeeld, gewelddadig man of heerser. Bij beiden heeft het kwaad
een sadistisch element.

De tegengestelde begrippen die zowel Armando als Lucebert gebruiken verbeelden
ook de geestelijke verwarring die na gewelddadig gedrag is ontstaan. Een andere opval-
lende overeenkomst tussen de *Verzamelde gedichten* en *Les Chants de Maldoror* zijn bepaalde
antropomorfe elementen en hun allegorische betekenissen. Een voorbeeld is de verwant-
schap tussen het aan Jünger ontleende motto dat aan Armando's debuut voorafgaat en de
openingsregel van de vierde zang uit *Les Chants de Maldoror*. Het citaat van Jünger luidt:

Und zuletzt waren wir so an das Grausige gewohnt, dass, wenn wir hinter einer
Schulterwehr oder in einem Hohlweg auf einen Toten stiessen, dieses Bild in uns nur
den flüchtigen Gedanken löste: 'Eine Leiche', wie wir sonst wohl dachten: 'Ein Stein'
oder: 'Ein Baum'.

Maldoror, vertellend subject, identificeert zichzelf in de eerste regel van de vierde zang met
een steen en een boom: 'C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le
quatrième chant.'³⁷ In 'namelijk emotie (leeg zelfportret)' uit het lyrisch subject 'armando'
zich in de eerste strofe op vergelijkbare wijze:

zo voor de stemmen, mijn sterke lichaam
in de longen van een steen,
armando³⁸

4 Idiomatiche karakteristieken: aanduidingen van de personages

De personages uit Armando's poëzie zijn bijna allemaal mannen. De volgende benamingen
komen in alle bundels voor en moeten tot het kernidoom van het poëtische oeuvre worden
gerekend: 'heerser', 'legers', 'soldaten', 'slachtoffers', 'dader', 'dienaar', 'knecht', 'mens', 'man', 'jon-
gen', 'kind', 'zonen' en 'vader'. Ook twee relatief vaak voorkomende, getalsmatige aanduidin-
gen voor niet nader gedefinieerde anonieme menigten: 'honderd' en 'duizend(en)' moeten
tot het kernidoom worden gerekend.

De *Verzamelde gedichten* vormen wat betreft de personages een uitzondering op de
overige bundels. Het aantal lyrische personages is groter en de gebruikte benamingen zijn
gevarieerder.

Het lyrisch subject is in het debuut duidelijker en nadrukkelijker gedefinieerd dan in
de latere bundels. Met het gebruik van de eigenaam 'armando' voor het subject onderscheidt
de bundel zich van de navolgende. In het openingsgedicht 'ik kom naar de oosterse dancing'
wordt een relatie tussen het lyrisch subject 'armando' en 'de moordenaar a.' gepostuleerd.





De verwijzing is een dubbelzinnige vorm van verhulling. Enerzijds wordt de identiteit van de dader verborgen gehouden en is dit een realistisch element: in krantenberichten worden daders van een misdrijf slechts met hun initialen aangeduid. Anderzijds maakt de dader zich hier bekend door de relatie die men kan leggen met de naam 'armando' uit hetzelfde gedicht. Met de verwijzing wordt tevens gewezen op het feit dat de aanduiding met initialen van misdadigers in krantenberichten geen garantie is voor het beschermen van hun persoonlijke levenssfeer.

Het woord 'moordenaar' is als betekenis verbonden met 'heerser' dat Armando in de bundel meermalen als benaming voor het subject gebruikt. 'Heerser' komt in de latere bundels ook voor, maar de verwijzing naar het lyrisch subject is dan niet meer zo expliciet als in de *Verzamelde gedichten*. Een tekstextern element, de portretzegel 'de heerser' die Armando liet vervaardigen en die eerder ter sprake kwam, geldt als een argument voor de equivalentie van 'de heerser' en 'armando'.³⁹ Het substantief 'heerser' heeft in de bundel verder een similariteitsrelatie met 'dienaar' en 'meester' in de regel 'is geen dienaar is geen meester is geen heerser' uit '*het schip! het witte schip! vaart door de huizen*'. Naast de eigennaam 'armando', en de substantieven 'moordenaar', 'heerser', 'dienaar' en 'meester' gebruikt Armando eenmaal 'god' om het lyrisch subject te benoemen. Het als adjectief gebruikte 'goden' – dat ook één keer voorkomt – moet men eveneens als een verwijzing naar het subject begrijpen.⁴⁰

Een aantal benamingen voor lyrische personages wordt in de *Verzamelde gedichten* eenmalig gebruikt en keert in de volgende bundels niet terug. Het substantief 'dader' komt overigens in de *Verzamelde gedichten* niet voor en 'slachtoffer' slechts éénmaal in het meervoud. Een klein, bont gezelschap van dieren heeft in de bundel een rol: 'paarden', 'leeuwen', 'olifanten', 'panthers', 'rat', 'kat', 'konijntje', 'mieren' en 'maden'. In de latere bundels komen nog wel paarden voor, maar blijven de dieren verder beperkt tot de verzamelnaam 'dier(en)'. Mogelijk is de rol die dieren in de debuutbundel spelen beïnvloed door het grillig samengestelde bestiarium uit *Les Chants de Maldoror* dat lijkt te verwijzen naar het paradijselijke en dus onmogelijke samengaan van lam en leeuw, zoals in de Bijbel wordt beschreven. In de Berlijnse essays krijgen dieren overigens relatief veel aandacht. Armando schrijft een aantal malen over zijn eigen hond en beschrijft ook andere honden die hij tijdens zijn wandelingen ontmoet. Verder vertelt hij over een aantal bezoeken aan Duitse dierentuinen. Tekenend voor de Berlijnse essays is dat de schrijver de dieren stuk voor stuk antropomorfiseert en hun zonder uitzondering een eigenzinnig, maar goedmoedig karakter geeft. In de sprookjes die Armando heeft geschreven gebeurt hetzelfde.

De mannelijke en vrouwelijke personages lijken op elkaar, maar er is ook een duidelijk verschil: de mannen zijn daders of slachtoffers van geweldsdelicten, maar de vrouwen zijn zonder uitzondering slachtoffers van geweld. Omdat in het hele oeuvre vrouwelijke personages slechts zelden een rol van betekenis spelen, vallen de vrouwen in de *Verzamelde gedichten* in het bijzonder op. Voor hen gebruikt de dichter, op één uitzondering na, onpersoonlijke benamingen en stuk voor stuk zijn ze *flat characters*. Het substantief 'vrouw(-en)' komt zevenmaal voor. Andere benamingen – 'liefje', 'meisje', 'moeders' en 'dienares' – komen éénmaal voor en het substantief 'liefste' tweemaal. In latere bundels gebruikt Armando deze benamingen, uitgezonderd 'vrouw', niet meer.

De vrouwelijke personages lijken op elkaar; waardoor de indruk ontstaat dat er in de gedichten waarin ze voorkomen, sprake is van dezelfde vrouw(-en). Net als veel mannelijke





personages zijn zij dood of worden zij gedood, of zijn het rondlolende schimmen waarvan het onduidelijk is of zij levend dan wel dood zijn. Zij zijn gewond of opgejaagd of zojuist met geweld geconfronteerd geweest. In de onmiddellijke context van elementen waarmee de dichter het vrouwelijke personage aanduidt, staan woorden en woordverbindingen die tot de geweldsisotopie en de daarmee verbonden doodsisotopie moeten worden gerekend, bijvoorbeeld 'vlees', 'lijken', 'zwachtels', 'dode', 'wond', 'etter', 'snijden', 'verbranden', 'rode lichaam' en 'pijn'. Ze staan naast woorden die wijzen op vitaliteit, zoals 'goed', 'leven', 'sterk(-er)', 'stralend' en 'gespierde lichamen'.

Een verschil met de mannelijke personages is dat de vrouwen zich uiten. Sprekend opgevoerde mannen zijn een uitzondering; de twee gedichten met de titel 'gesprek' zijn geen weergave of verslag van een gesprek en maken duidelijk dat werkelijke communicatie afwezig is.⁴¹ De vrouwen gillen of schreeuwen, altijd van pijn. Hun appèl is zinloos; er is niemand die hen antwoordt en zij zijn machteloze wezens.

De enige vrouw die Armando met name noemt is 'eva' uit het slotgedicht 'zo niet te kreupel dan haat voor'.⁴² Als lyrisch personage wordt zij niet beschreven of handelend opgevoerd, maar slechts terloops genoemd in een tussen haakjes gevat deel van de voorlaatste regel. In paragraaf 6 van dit hoofdstuk, dat de tekstuele relatie tussen de *Verzamelde gedichten* en passages uit de Bijbel behandelt, kom ik op haar terug.

5 Het schriftbeeld

Het agressieve en emotionele karakter van de gedichten wordt in belangrijke mate geïllustreerd door het grillige schriftbeeld. Het wijkt af van wat in het algemeen in poëzie gebruikelijk is en heeft in de gedichten een iconische betekenis.⁴³ In een groot aantal gedichten is er sprake van een opvallend en grillig kapitaalgebruik en een overdaad aan leestekens, in het bijzonder uitroep- en vraagtekens, parentheses en aanhalingstekens. De meest courante leestekens uit de Nederlandse taal zijn frequenter dan gebruikelijk toegepast, en staan ook op ongebruikelijke posities zoals een komma aan het begin van de regel. Het gebruik van parentheses en aanhalingstekens is atypisch, zoals in de volgende gedichttitel waarin ze zijn gecombineerd: '("le crime commis, j'étais plus tranquille")'. Het gebruik van het Frans zorgt hierbij voor een extra vervreemdend effect.⁴⁴

Omdat verder alle gedichten met onderkast zijn gezet, vallen de vijf gedichten waarin Armando kapitalen gebruikt extra op. De kapitalen hebben in de gedichten een iconische functie. Wanneer zij samen met herhaling van woorden of woordverbindingen, aanhalingstekens binnen de tekst en een excessief leestekengebruik – waarbij vooral de herhaalde uitroep- en / of vraagtekens in het oog springen – worden gebruikt, versterken de kapitalen de agressieve en emotionele teneur van de gedichten.

'Reis met messen' bevat één beginkapitaal, namelijk in het woord 'Lemmet' en is exemplarisch voor de versluisde presentatie van de dominante moordthematiek:





reis met messen

een man reist (ogen hoofd en gelaat der knechten
die weliswaar geen goud betalen, derhalve
voor mij uiteengetrokken moeten worden)
als een wonder.
je bent het dus, hoor hier, aan dit land:
een natie met gewetens en messen.
onzeker en behulpzaam,
voelt hij zich vernederd.

spoedig vaart hij met bemanning over Lemmet.
één ruk: de 5 vingers zijn nu los en leven zelf.
slaap je? zing je?
het kost toch geen moeite met de wonden,
de 5 vingers zijn nu los!
het leven begint nu, een ander leven: ik ben een heerser.⁴⁵

Ook hier valt het gebruik van het pronomen in de eerste en derde persoon op waarmee Armando het lyrisch subject aanduidt. Het is mogelijk om ook de tweede persoon als een verwijzing naar het subject te begrijpen.

Het lemma 'de 5 vingers' verwijst indirect, maar door de herhaling en de alliteratie nadrukkelijk, naar 'de hand' die een betekenisvolle lege plek in het gedicht inneemt. De titel en de woorden 'uiteengetrokken' en 'messen' uit de eerste strofe en 'Lemmet', 'de 5 vingers' en 'wonden' uit de tweede suggereren een misdrijf dat met een mes is gepleegd. 'Met de wonden' kan ook worden begrepen als een verwijzing naar een letterlijke of figuurlijke verwonding van het subject, en is dan verwant met 'bloedend hoofd' uit het tweede 'portret'-gedicht dat men kan lezen als een verwijzing naar het Nieuwe Testament. Later in dit hoofdstuk zal ik nader op het gedicht ingaan. Net zoals 'de 5 vingers' met 'hand', heeft 'Lemmet' een metonymische relatie met 'messen'. Door de nadruk die het krijgt door de beginkapitaal – het gedicht is verder volledig met onderkast geschreven – moet men het als een sleutelwoord begrijpen. 'Lemmet' geldt verder als een *hapax* voor het hele poëtische oeuvre.

Met het gebruik van de beginkapitaal in 'Lemmet', transformeert Armando het woord in een fictieve naam. Het krijgt een afgeleide betekenis; verhuld en dubbelzinnig wijst hij er niet alleen mee naar een mes – meer expliciet naar het snijdende deel ervan – maar ook naar een zee. Het woord 'natie' uit de zesde regel van de eerste strofe heeft een metonymische relatie met 'land'; het betekent volk, dat door Van Dale wordt gedefinieerd als 'mensen die oorsprong, taal, zeden enz. gemeen hebben'. Regel zes kan men, mede door de fonetische verwantschap tussen 'natie' en nazi, heel goed als verwijzing naar Nazi-Duitsland lezen. De naam 'Lemmet' krijgt verder extra betekenis omdat in Armando's poëzie geen geografische namen voorkomen en Armando bewust elke verwijzing naar een historische werkelijkheid vermijdt. Ook in het verhalend proza vermijdt hij overigens landennamen. De in het vorige hoofdstuk behandelde passage uit *De straat en het struikgewas* waarin hij 'de Duitsers' introduceert om hen daarna in het hele boek niet meer met name te noemen, is een vergelijkbaar





voorbeeld. Armando verwijst verhuld naar een betekenisvol onderwerp: de Duitse bezetting van Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog.

‘Lemmet’ kan men een negatieve utopie noemen: het wordt door het lyrisch subject begeerd, terwijl er tegelijkertijd een agressieve dreiging van uitgaat. Het beeld van een zee is versterkt omdat het de enige zee is die in Armando’s poëzie een naam krijgt. Vanuit het niets wordt het onbekende water bevaren. Dit geeft het gedicht een mythologisch karakter. De *topos* ‘schip met onbekende bestemming’ komt in nog een aantal gedichten voor, onder andere in ‘*het schip! het witte schip! vaart door de huizen*,’⁴⁶ In deze gedichten is ‘de heerser’ het lyrisch personage. In *Les Chants de Maldoror* van Lautréamont is de *topos* op een wijze behandeld die meerdere schrijvers, onder wie de Italiaanse futuristen, heeft beïnvloed.⁴⁷ Bij Armando is wellicht sprake van een invloed van Lautréamont, van teksten van Marinetti of, in verband met de bijbelse intertekst, van het Nieuwtestamentische verhaal en legenden over de verbanning van de evangelist Johannes, die traditioneel als de schrijver van onder andere de Openbaring wordt beschouwd, naar het eiland Patmos.

‘Duitser’, dat centraal in de bundel is geplaatst en met onderkast wordt geschreven, uit “*de ster vaart over papier en eenzamen lachen*”, geldt ook als een *hapax* voor het hele poëtische oeuvre. Net als ‘Lemmet’ kan het worden beschouwd als behorend tot de isotopie ‘namen van gebieden en volkeren’. Ook ‘duitser’ heeft een iconische functie doordat de gebruikelijke kapitaal is weggelaten; de naam van de natie wordt ‘gekleineerd’. Met ‘Lemmet’ gebeurt het tegenovergestelde; met de beginkapitaal wordt ‘Lemmet’ sterker gedefinieerd dan de verwante isotopie ‘duitser’ en letterlijk ‘op de kaart gezet’. Wanneer men beide *hapaxen* leest als verwijzend naar ‘de moord op de Duitse soldaat’, blijven dader zowel als slachtoffer verborgen en geldt het *pars pro toto* ‘Lemmet’ als een verhulde zinspeling op de agressieve handeling van ‘de dader’.

De gedichten ‘ik beveel’ en ‘met m’n handjes’ bevatten membra die volledig met kapitaal zijn gezet. ‘Ik beveel’, dat ik hier zal citeren, bevat daarnaast nog twee woorden met een beginkapitaal.

ik beveel

ik beveel

pak mij smijt mij in het lijf van dit diertje (lange poten).

mijn bek in de etter en darmen (zo zacht was het).

linkervoet uitglijdend, op de plaats van de staart staren.

grote dikke man achter fluwelen tafel (snijden! snijden!)

ik beveel,

een dier, groot zwart modderig.

met de armen uiteen, rode vlam voorstellend, vallen.

branden als droog hout. het dier schreeuwt! Schreeuwt!

ruziezoekende moeders. laarzen.





ik beveel
liefje, gillend Gillend!
het nuchter uitspreken van een naam. ik schrik. zij?
meedoen, slachten.
een wond aan de heupen.
rode tanden aan de schort.
een kleine kloof op de schedel.
jij hier liefste? ja want IK BEN DE HEERSER.⁴⁸

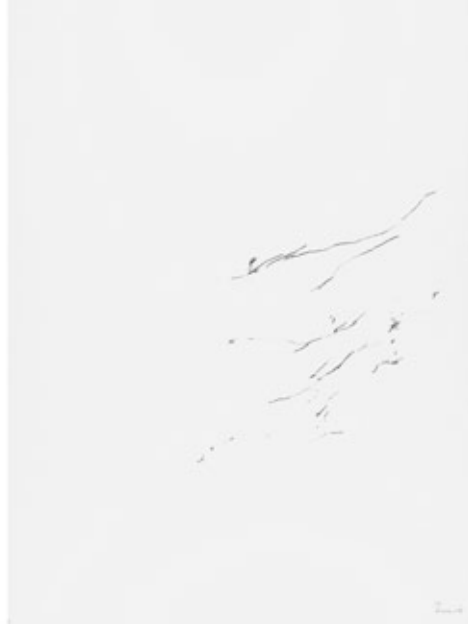
In de woordverbinding 'het dier schreeuwt! Schreeuwt!' wordt de schreeuw niet alleen door de herhaling, maar ook door het gebruik van de hoofdletter 'S' in combinatie met de uitroep-tekens iconisch versterkt. 'Liefje, gillend. Gillend!' is hiermee vergelijkbaar. Ook de parallelismen in het gedicht zijn opvallend. Hier doet Armando zowel met taal als met visuele middelen een poging om het beeld van schreeuwen en gillen tot het uiterste op te rekken. Het gedicht besluit met een climax: het volledig kapitaal gezette 'IK BEN DE HEERSER.' Hiermee verbeeldt de dichter niet alleen de macht en de agressie van de heerser, maar versterkt hij ook het beeld van een sprekend opgevoerde heerser. Het slotbeeld lijkt de twee andere iconische membra te overstemmen, letterlijk te overschreeuwen. Vergeleken met de agressie van de machthebber is het gillen een uiting van machteloosheid. De woordverbinding 'met de armen uiteen, rode vlam voorstellend' brengt overigens de illustratie op de voorzijde van *Een tekst* van Vinkenoog in herinnering: de tekening (tekening 1) van een man op wiens linkerhand iets wordt verbeeld dat op vuur of op een explosie lijkt.

'Een wond aan de heupen' kan men ovigens lezen als een zinspel op een bekende passage uit Genesis, namelijk het verhaal over Jakob die met zijn vrouwen en kinderen op de vlucht voor zijn broer Esau is. Toen hij zijn vrouw en kinderen over de rivier de Jabbok had gebracht, bleef hij zelf achter en vocht met een onbekende totdat het ochtend werd: 'Toen de ander zag dat hij het niet van hem kon winnen, raakte hij Jakobs heup aan, en daardoor raakte Jakobs heup tijdens die worsteling ontwricht.' Jakob laat de onbekende pas los, wanneer hij hem wil zegenen:

De ander vroeg: 'Hoe luidt je naam?' 'Jakob,' antwoordde hij. Daarop zei hij: 'Voortaan zal je naam niet Jakob zijn maar Israël, want je hebt met God en mensen gestreden en je hebt gewonnen.' Jakob vroeg: 'Zeg me toch hoe u heet.' Maar hij kreeg ten antwoord: 'Waarom vraag je naar mijn naam?' Toen zegende die ander hem daar. Jakob noemde die plaats Pniël, 'want,' zei hij, 'ik heb oog in oog gestaan met God en ben toch in leven gebleven.'⁴⁹

Armando zal het gevecht met God vaker thematiseren, onder andere in de tekeningen *Het Gevecht Met de Engel* uit 1975 (afgebeeld op de volgende pagina) en *Vechtende Engel* uit 1977. De vraag naar Gods naam en het verlangen dat God zich openbaart, is een belangrijk thema in de bundel *Tucht*.⁵⁰ In de bovenstaande passage krijgt Jakob van God, die zijn naam en identiteit verhult, een nieuwe naam. In de *Verzamelde gedichten* speelt Armando een verhullend spel met zijn zelfgekozen naam 'Armando.'





Het Gevecht Met de Engel, 1975, 100 x 75 cm (2 x), particulier bezit. Foto Hock Khoe.

Een groot aantal gedichten bevat aanhalingen. Omdat het in geen van de gevallen herkenbare citaten, of citaten met bronverwijzing betreft, blijft het onduidelijk of Armando citeert. De dichtregels die als het ware zijn vermomd als oncontroleerbare citaten, of citaten vermomd als dichtregels, laten zien dat hij reeds in zijn vroegste poëzie een spanning tussen realiteit en fictie creëert. Het gebruik van aanhalingstekens kan men dan ook beschouwen als een onderdeel van de verhullingstrategie en vergelijken met de specifieke toepassing van aanhalingstekens in de Berlijnse essays. Het citaatgebruik in deze gedichten, of de illusie ervan, wijst overigens vooruit naar de *readymades* uit de periode die hier direct op volgt, de jaren zestig. Het citaat dat wordt gefictionaliseerd doordat het formeel als gedicht wordt gepresenteerd, is hiervan de belangrijkste karakteristiek. De veronderstelde breuk die de *readymades* zouden vormen in de ontwikkeling van Armando's poëzie is mijns inziens niet zo radicaal als wel is beweerde.

Ook de parentheses zijn een onderdeel van de verhullingstrategie. In dertien gedichten komen één of meer tussen parentheses geplaatste korte of langere membra voor. Ze behoren, op een enkele uitzondering na, tot de gewelds- of lichaamsisotopie. Ze verwijzen verhuld naar een gewelddadige handeling, meestal met een mes gepleegd, en komen voor in gedichten waarin Armando ook op andere manieren naar een mes als moordwapen verwijst. Een goed voorbeeld is '(snijden! snijden!)' uit het hierboven geciteerde gedicht en de gedichtstitel '(“le crime commis j'étais plus tranquille”)'. Het laatste krijgt een paradoxale betekenis, net als het vergelijkbare, tweemaal als slotregel voorkomende en eveneens zowel tussen parentheses als aanhalingstekens geplaatste '(“er kan nog zoveel gedood worden”)'.⁵¹ Aan een betekenisvolle mededeling geeft de dichter met behulp van de parentheses steeds een terloops karakter. Het





hierboven geciteerde 'reis met messen' bevat een uitgebreid tekstdeel dat hij tussen parenthesen heeft gezet en dat ook verwijst naar 'de moord'. De parentheses in de titel van 'namelijk emotie (leeg zelfportret)' zijn iconisch.⁵² Ze maken Armando's problematische verhouding tot autobiografische gebeurtenissen duidelijk en verbeelden de verhullingstrategie.

Met het uitzonderlijk grote aantal vraag- en uitroeptekens onderscheiden de *Verzamelde gedichten* zich, zoals gezegd, van de latere poëzie. De op het eerste gezicht zo grillige bundel bevat een gelijk aantal uitroep- en vraagtekens, namelijk van ieder tweeëntwintig. Dit is een van de voorbeelden van het feit dat Armando in deze bundel een niet direct zichtbaar, getalsmatig evenwicht nastreeft. Hij doet dit niet alleen met parallelle reeksen, maar ook met getallen die vaak een symbolische waarde hebben. Door het gebruik van uitroeptekens wordt gepoogd om agressieve daden en emotionaliteit te visualiseren.

Negen gedichten bevatten uitroeptekens. In vijf ervan staan twee, in twee gedichten zelfs vijf uitroeptekens.⁵³ Ze geven de gedichten een hoogst expressieve en emotionele lading. Nadruk op het thema agressie legt Armando in deze negen gedichten echter niet alleen met behulp van het uitroepteken, maar ook door een excessief gebruik van andere leestekens en haast obsessieve herhalingen. Zo herhaalt hij uitroeptekens in de meeste gedichten waarin ze voorkomen en de membra die eindigen met een uitroepteken, herhaalt hij in hetzelfde en/of in een ander gedicht. '(Snijden! snijden!)' uit 'ik beveel' komt bijvoorbeeld in nog twee gedichten voor. Deze gedichten hebben verder een dominant binnenrijm en assoneren op de /ij/.⁵⁴

Met '(snijden! snijden!)' doet Armando een poging om het geweld te visualiseren, je kunt zelfs zeggen: fysiek voelbaar te maken. Het uitroepteken kan hier geïnterpreteerd worden als een teken voor een (meermalen) snijdend mes. In het tweede van de twee gedichten met de titel 'gesprek' visualiseert het uitroepteken de niet in het gedicht beschreven haal met een nagel waarmee het slachtoffer, dit is wel beschreven, wordt gepijnigd:

gesprek

achter de zon. bezoekers strompelen.
eerst één nagel, een vrouw.
'er is teveel, er is teveel!'

op haar rug het bloed bekijken. hem bezitten.
'dit is ons eigendom'.

wij zijn een zweepje.
'laat gaan, laat gaan!' nu twee nagels.

straffen. water boven, wij beneden.
de la-chende la-chende pijn.
zij gilt in alle huizen, in alle steden.
vervolgens alle nagels.⁵⁵





In het schriftbeeld domineren verticale tekens. Het aanbrengen van verticale wonden – de nagel kan men hier overigens ook als een *pars pro toto* interpreteren dat verwijst naar een hand met daarin een mes – verbeeldt Armando iconisch door middel van uitroeptekens, herhaling en de dominante 'l'. De klanken /le/, /el/ en /la/ herhaalt hij ook nog eens. In het gedicht suggereert hij een misdrijf waarbij hij door het herhalingspatroon met inbegrip van visuele middelen het beeld schetst van een dader die zijn slachtoffer met een scherp wapen tot bloedens toe meermalen steekt. Verder is het gedicht exemplarisch voor het gebruik van aanhalingstekens waarmee suggestief wordt geappelleerd aan een historische werkelijkheid. Elementen zoals 'zweepje' en 'de la-chende la-chende pijn' waarin 'pijn' een positieve connotatie heeft, verwijzen naar sadisme dat Armando in het gedicht ook tematiseert. Dit aspect van gewelddadig gedrag behandelt hij in meerdere gedichten.

Een ander voorbeeld van atypisch leestekengebruik zijn de komma aan het begin van de regel en het verbindingsstreepje op een oneigenlijke plaats, zoals in 'la-chende'. In de beginregel van het titelloze gedicht ' , heerser. de legers' gaat aan de komma ook nog eens een vierkant wit vooraf.⁵⁶ Net als een aantal andere gedichten besluit Armando het gedicht met een komma. In een gesprek met Heymans gaf hij het als voorbeeld om te verduidelijken dat hij het wit en de komma's gebruikt om het organische karakter van zijn poëzie te benadrukken.⁵⁷ Het verbindingsstreepje in de regel 'zo langzamer-hand een mens' uit 'een loodrechte streep over de aarde (het gezicht)' is door de nadruk die het codewoord 'hand' krijgt in relatie tot het woord 'mens' uit dezelfde regel – en de iconische relatie met 'loodrechte streep' uit de eerste regel – nog een voorbeeld van het gemotiveerde leestekengebruik.⁵⁸

In het interview van Heymans geeft Armando een uitgebreide toelichting op zijn specifieke gebruik van vraagtekens waarmee hij bevestigt dat zijn toepassing van leestekens gemotiveerd is. Hij benadrukt een streng, formeel onderscheid te maken tussen vragende zinnen die niet en vragende zinnen die wel met een vraagteken moeten worden besloten. Verder zegt hij het vraagteken te gebruiken bij het weergeven van gedachten waarin iemand zich iets afvraagt en af en toe, 'alleen als het strikt noodzakelijk is,' in een dialoog.⁵⁹ De gedachte dat de moderne mens zich geconfronteerd ziet met het feit dat er geen eenduidige antwoorden meer bestaan op existentiële vragen, is onderdeel van Armando's poëtica en van invloed op het gebruik van vraagtekens. In een ander interview zegt hij namelijk:

Ik geef geen antwoorden, wat soms verlangd wordt van schrijvers. Daartoe ben ik niet in staat. En als ik antwoorden geef, zijn die zwanger van vragen. En als ik vragen stel, zijn daar geen antwoorden op. En ik zou kunnen zeggen: Als ik antwoorden geef, dan is dat op vragen die nooit gesteld zijn. Dat beweegt zich in een tussengebied.⁶⁰

Het is opmerkelijk dat in alle volgende bundels geen uitroeptekens voorkomen. Het vraagteken wordt in de bundels die na de *Verzamelde gedichten* zijn verschenen nog wel gebruikt, maar heeft niet meer de opvallende rol die het, in combinatie met uitroepteken en andere atypische elementen van het schriftbeeld, in het poëtische debuut heeft. Ook het kapitaalgebruik is in de latere poëzie niet meer atypisch.

Op een enkele uitzondering na, namelijk het oneigenlijke gebruik van een verbindings-





streepje in 'lie-ve vijand' in een gedicht uit *Tucht* – dat overigens formeel en semantisch verwant is met de woordverbinding 'la-chende la-chende pijn' uit 'gesprek' – is in de volgende bundels het atypische leestekengebruik verdwenen.⁶¹ Het plaatsen van een vierkant wit aan het begin van een gedicht bleef overigens beperkt tot ' , heerser. de legers'. In alle bundels die na het debuut verschenen, blijft de interpunctie een belangrijke rol spelen, maar vergeleken met de *Verzamelde gedichten* is er sprake van een evenwichtig en gecontroleerd gebruik. Het schriftbeeld ontwikkelt zich: in de loop der tijd komen leestekens met een steeds lagere frequentie in de bundels voor en in de laatste twee, *De hand en de stem* en *De naam in een kamer*, zijn ze zelfs bijna geheel afwezig. Voor elke bundel geldt echter dat het leestekengebruik gemotiveerd is. Bij de analyse en interpretatie van de poëzie kunnen de rol en betekenis van leestekens dan ook niet worden genegeerd.⁶²

In het vorige hoofdstuk heb ik aandacht besteed aan het feit dat Armando haat en agressie aanmerkt als de drijfveren die tot zijn vroege beeldende werk hebben geleid. In een zeker opzicht vertoont het poëtische tekstbeeld van zijn vroege poëzie overeenkomsten met het beeldende werk dat hij in dezelfde periode heeft gemaakt.

Peter de Ruiter besteedt in een artikel aandacht aan de relatie tussen Armando's tekeningen en gedichten. Naar aanleiding van een uitspraak in de *Haagse Post*: 'Als ik puur op de inhoud van mijn werk af ga was ik in de jaren vijftig zelf nog helemaal oorlog', interpreteert De Ruiter de agressieve teneur van zowel de gedichten als de tekeningen uit de jaren vijftig als een persoonlijke herbeleving van de Tweede Wereldoorlog.⁶³ Volgens De Ruiter verhuult Armando in de tekeningen uit deze jaren méér dan in de poëzie uit deze tijd waarin volgens hem concreet gedood wordt omdat de wapens 'ondubbelzinnig' hierin gegeven zijn. In de tekeningen 'geeft Armando zich minder bloot. Eigenlijk tekent hij tegen een betekenis aan [...]'.⁶⁴ De hierboven geciteerde uitspraak van Armando wordt door De Ruiter aangehaald om dezelfde verhalende betekenis aan de tekeningen te kunnen toekennen die hij in gedichten uit dezelfde periode leest. Met behulp van passages uit gedichten interpreteert hij een aantal abstracte tekeningen als realistische afbeeldingen, onder andere van tweegevechten.

De Ruiter stelt terecht dat Armando's tekeningen sterk inhoudelijk bepaald zijn, maar met zijn poging om een relatie te leggen tussen een in zijn interpretatie eendimensionaal verhaal dat in de gedichten zou worden verteld en in de tekeningen uitgebeeld, gaat hij voorbij aan de meerduidige en verhullende wijze van verbeelden van een persoonlijke zowel als algemene thematiek die het werk kenmerkt. Bovendien geldt bij poëzie de specificiteit van het medium: woorden hebben nu eenmaal betekenis.

Een aantal titels van doeken uit deze periode verwijzen direct naar de gewelddadige thematiek, bijvoorbeeld *J'ai tué mon frère Abel*, *Paysage criminel* en *Peinture criminelle*. De tekeningen uit deze periode zijn meestal zonder titel en bevatten geen tekstuele verwijzing, dus ook niet naar een gewelddadige thematiek. Eén tekening uit 1954 bevat echter een verwijzende opdracht: 'to M.H.'. Met 'M.H.' wordt Mick Hammer bedoeld, een agressief en gewelddadig personage uit de romans van Mickey Spillane waarvan Armando de verfilmingen heeft gezien. In het interview van Sanders vertelt hij dat hij in de jaren vijftig 'minstens twee, drie keer in de week naar geweldfilms op de Nieuwendijk in Amsterdam [ging]'. Mick Hammer was voor hem





[...] een soort symboolfiguur voor het geweld. Dat was voor mij een ‘Leitmotiv’, zeker in het begin van de jaren vijftig. [...] Ze [de films, TF] waren ook pessimistisch, of liever gezegd realistisch, en zeer hard. Zo zat de realiteit in elkaar, althans in mijn ogen, dat was mijn wereld van jongsaf aan. Daar ging ik niet onder gebukt, dat was mijn filosofie: zo is de wereld, zo zit hij in elkaar.⁶⁵

Overeenkomsten tussen het schriftbeeld van de poëzie en het beeldende werk uit de jaren vijftig zijn zichtbaar in de agressieve tekstuur van zowel de poëzie als de tekeningen. Zo is de lijn een belangrijk element van de tekeningen. In deze periode zijn lijnen voor Armando volgens Sanders ‘een soort vertaling van die heftigheid die je ook in Mickey Spillane ziet.’⁶⁶ Ik bracht eerder ter sprake dat op veel vroege tekeningen zichtbaar is dat het potlood haast door het papier is ‘gesneden.’⁶⁷ Armando noemt ‘spanning’ als criterium van een goede lijn: ‘Als ik een lijn begon en hij had een centimeter geen spanning, dan was de tekening mislukt en verscheurde ik het papier.’⁶⁸ Het overmatige gebruik van uitroeptekens in gedichten kan heel goed gezien worden als pendant van de agressieve lijnvoering in de tekeningen. Bij de voorpublicatie van ‘ik beveel’ is een zogenaamd ‘vignet’ van Armando afgedrukt, gemaakt in 1957. De tekening moet als illustratie worden beschouwd en kenmerkt zich door een scherpe, agressieve lijnvoering die bij het gedicht aansluit.⁶⁹

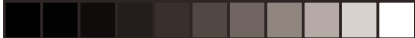
Een formele overeenkomst tussen Armando’s vroege poëzie en beeldende werk kan ook worden begrepen met behulp van Armando’s nadrukkelijke verzet tegen composities:

In de tijd van de abstracte kunst maakten ze altijd ‘composities’. Dat heb ik altijd gehaat. De ‘composities’ uit die jaren spelen zich altijd in het centrum van het papier af en laten de randen vrij. Ik wilde bewust die lijn eruit laten lopen, ik wilde absoluut geen composities maken.⁷⁰

Een tekening moet altijd vrij zijn: ‘elke volgende tekening moet nog vrijer zijn dan de voorgaande tekening.’⁷¹ De tekeningen hebben hun tegenhangers in de gedichten die beginnen en / of eindigen met een komma. Een duidelijke tekstuele overeenkomst met dit schriftbeeld heeft de bovengenoemde tekening waarop Armando’s handtekening van het papier afloopt.

‘Geweld in de meest directe vorm’ is, zoals gezegd, in de jaren vijftig Armando’s *Leitmotiv*. ‘Later is het meer reflecterend geworden,’ zegt hij zelf.⁷² Opvallend is dat in het interview van Sanders, en ook in andere interviews, Armando’s agressie en de vertaling van agressie in kunst een belangrijk onderwerp is, maar dat over de persoonlijke redenen hiervan niet wordt doorgevraagd. ‘De oorlog’ als veelzeggende en pijnlijke reden lijkt voor de interviewer vaak afdoende om er verder het zwijgen toe te doen. Toen Armando de hoofdpersoon was in het VPRO-programma *Zomergasten* werd trouwens duidelijk dat hij als geïnterviewde niet bereid was om over zeer persoonlijke zaken te praten.⁷³ In het televisieprogramma vielen lange, soms pijnlijke stiltes. Ook over de hysterie die Armando in het interview van Sanders noemt, zijn voor zover ik heb kunnen nagaan nooit uitlatingen op papier gedaan. Zowel in





interviews als in zijn eigen werk laat Armando zich ook niet uit over wat voor hem agressie nu precies betekent.

In recente publicaties over de vroege tekeningen wordt een nadrukkelijke relatie gelegd tussen de tekeningen en Armando's psychische toestand in die jaren. Ook hier blijft men bij constatering die slechts worden beargumenteerd met citaten uit het interview van Sanders of een recentere uitspraak uit een interview van Heinz-Norbert Jocks, 'Nach dem Krieg konnte ich mir nicht vorstellen, eine in einem Stuhl sitzende, schöne Frau oder irgendwelche Stilleben zu malen'.⁷⁴

Wanneer Armando uitspraken doet over agressie, gaat het nooit over de motieven van de agressor, maar louter over de handeling: agressie is een daad van actief en ongemotiveerd verzet tegen een niet nader gedefinieerd persoon of voorval. Hieruit spreekt een afkeer van onderzoek naar de psychologie van de dader. Zijn afkeer van psychologie maakt hij al duidelijk in een van zijn manifesten: 'Interesse voor de psychologie van de "kunstenaar"? Bestudeer het hoe en waarom van zijn selectie.' ⁷⁵ Een gevolg van het negeren van de psychologische aspecten in de thematiek is terug te vinden in de recensie van K.L. Poll die de *Verzamelde gedichten* samen met *Rozen en motoren*, het debuut van Hans Verhagen, leest als een persoonlijke invulling van het gebruikelijke verzet van de jeugd tegen de oudere generatie en spreekt over 'oorverdovende jongenspoëzie'. Poll is als het ware op een verkeerd spoor gezet en gaat hierdoor voorbij aan een mogelijke relatie tussen Armando's poëzie en de recente geschiedenis.⁷⁶

Na de explosief agressieve en emotionele gedichten uit de jaren vijftig zal een periode volgen van bezinning op agressie. Kenmerkend is dat Armando in bovenstaand citaat uit het interview van Sanders het onpersoonlijke 'het' gebruikt: 'later is het meer reflecterend geworden,' in plaats van zichzelf als reflecterend kunstenaar te benoemen. De afkeer van psychologie kan heel goed ook een vorm van verhulling zijn. In zijn bespreking van Armando's debuut in *De Gids* maakt Hans Andreus als enige een opmerking over dit aspect. Andreus benadrukt dat hij zich in zijn recensie concentreert op de techniek van de bundel en stelt dan dat

Armando [...] de grootste technische fout [heeft] begaan om zijn emoties zozeer de vrije teugel te laten en ze als het ware voor hemzelf te laten spreken, te laten brullen desnoods, dat men onweerstaanbaar de indruk krijgt van de dichter als dierentemmer die voor zijn dieren op de vlucht is geslagen. En nu sorteert het brullen van dieren wel enig effect, maar als men er een uur lang naar luistert, dan wordt het aardig monotoon. (Maar de tragiek of althans het fascinerende schouwspel van die op de vlucht geslagen dierentemmer zelf dan? Ja, maar dat is het hem juist: dat materiaal heeft hij nauwelijks gebruikt.)⁷⁷

Het schriftbeeld van de gedichten moet men zien als een poëtische, iconische verwijzing naar geweld. Hierachter gaat een emotionele aanrekening van de schuld van het lyrisch subject aan een moord schuil.

De poëtische standpunten die Armando ontwikkelde in de tijd dat hij in *Gard sivik* en *De nieuwe stijl* publiceerde, zullen zeker van invloed zijn geweest op de veranderingen in het





leestekengebruik in zijn poëzie uit de jaren zestig en daarna. Hier weegt in het bijzonder de zakelijke stijl mee die werd nagestreefd, waarbij tevens sprake was van een sterke afkeer van emotionaliteit. Ook zijn journalistieke werk voor de *Haagse Post* – sommige redacteuren van *Gard sivik* en *De nieuwe stijl* waren ook betrokken bij dit weekblad en de tijdschriften hebben elkaar wederzijds beïnvloed – zal eveneens van invloed zijn geweest op zijn leestekengebruik. Wat betreft het gebruik van uitroeptekens moet Armando zich na de jaren vijftig zijn gaan realiseren dat dit leesteken de boodschap van de tekst meestal niet duidelijker maakt en de waarde van uitroeptekens afneemt naarmate een schrijver er meer gebruikt. In feite geldt dit voor elke vorm van overdadig leestekengebruik.⁷⁸

4 De motto's van de *Verzamelde gedichten*

De *Verzamelde gedichten* openen met twee motto's waarmee Armando bepaalde aspecten van geweld benadrukt. Het eerste, ontleend aan Ernst Jünger, werd door mij eerder in dit hoofdstuk geciteerd. Het komt uit *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers* waarin Jünger zijn frontervaringen in de Eerste Wereldoorlog beschrijft, toen hij deelnam aan de bloedige veldslagen in Noord-Frankrijk – onder andere de Slag aan de Somme – die honderdduizenden soldaten en burgers het leven hebben gekost.⁷⁹ Jünger wijst in het citaat op de opmerkelijke, afstompende ervaring van alledaagsheid die geweld, dood en oorlog kunnen geven wanneer ze een repeterend of massaal karakter krijgen en de ongevoeligheid die het bij de deelnemer aan of de toeschouwer van geweld kan veroorzaken. Indirect benadrukt Jünger – en dit is in wezen de kern van het citaat – hoe opmerkelijk en bevreemdend deze gevoelens zijn.

Het tweede citaat, 'Nous ne voulons pas condamner le roi, nous voulons le tuer,' is aan Danton ontleend, de minister van Justitie tijdens de tweede Commune van Parijs. Dantons uitspraak heeft betrekking op de terdoodveroordeling van Lodewijk XVI. Het revolutionaire bewind dat toen, mede door Danton, werd gevoerd eindigde in 1792 in de 'Massacre de Septembre': de bloedige onderdrukking van wat men later de eerste proletarische opstand zou noemen. Er vielen tienduizenden doden en duizenden werden gedeporteerd. Danton leek de Franse revolutie onvoorwaardelijk te zijn toegedaan, maar onderhield onder andere contacten met royalisten en zou twee jaar later eindigen onder de guillotine wegens corruptie en heulen met de vijand. Dantons dictum wordt in de *Verzamelde gedichten* gebruikt om te wijzen op een in de bundel gethematiseerd primair, niet rationeel (meer) te benaderen en haast sadistisch verlangen om te doden. Met het aanhalen van Danton, verwijst Armando naar de complexe dader-slachtofferthematiek en het type heerser dat hij in de bundel thematiseert: een meedogenloze machtswellusteling en moordenaar. Jünger en Danton hebben gemeen dat zij beiden betrokken zijn geweest bij historische oorlogshandelingen die legendarisch zijn vanwege hun bloedige verloop en die zeer grote aantallen slachtoffers hebben gekost. De dominantie van het woord 'bloed' in de *Verzamelde gedichten* kan onder andere worden gelezen als zinspeling op deze of vergelijkbare handelingen. Daarnaast kunnen de motto's worden gezien als verwijzingen naar de politieke gebeurtenissen die in de jaren vijftig in Algerije plaatsvonden. In het interview van Verhagen staat dat Armando in de bundel afbeeldingen van martelingen in Algerije had willen opnemen, maar dat de uitgever van





Gard sivik, die aanvankelijk de bundel zou uitgeven, het in deze vorm niet wilde publiceren.⁸⁰ Onder andere met kennis hiervan is het mogelijk om bepaalde gedichten uit de bundel, hoewel ze als niet-historisch worden gepresenteerd, te lezen als een protest tegen politieke situaties zoals de onafhankelijkheidsoorlog in Algerije. Armando lijkt met de motto's te onderstrepen dat de geschiedenis zich voortdurend herhaalt.

De citaten van Jünger en Danton zijn op het eerste gezicht provocerende uitspraken, maar moeten worden gelezen als verwijzingen naar de gecompliceerdheid van de behandelde thema's. Met zijn keuze voor de motto's benadrukt de dichter het complexe karakter en de meerduidigheid van zijn thematiek. De motto's zijn als het ware het kader waarbinnen hij de thema's behandelt. Ze zijn echter polyinterpretabel en kunnen, geïsoleerd uit hun eigen context, gemakkelijk eenzijdig worden uitgelegd. Bij de keuze voor een citaat van Jünger speelt bovendien mee dat de auteur door zijn discutabele positie tijdens de Tweede Wereldoorlog, zijn verheerlijking van oorlog en de door hem ontwikkelde ideeën over het belang van een collectieve staat met aan het hoofd een sterke man, op zijn zachtst gezegd in een kwade reuk staat. In de jaren zestig, relatief kort na de Tweede Wereldoorlog, gold dit meer dan nu. Het motto moet men, evenals het tweede, dan ook als een provocerend statement lezen. Een aspect van de provocatie is dat Armando met de motto's, net als met andere provocerende elementen, een verhullend scherm optrekt waarachter verwijzingen naar bepaalde gebeurtenissen uit zijn jeugd schuil gaan.

5 De doods- en geweldsthematiek in de *Verzamelde gedichten*

1 De representatie van de dood als een lichamelijke toestand van de mens

In de *Verzamelde gedichten* worden wetten, machten en krachten gethematiseerd waarmee gewelddadig handelen van de mens wordt verbonden. Armando behandelt het thema consequent met ernst. Ook de *readymades* heeft hij niet als humoristische poëzie bedoeld, al ver-tonen de dialogen waaruit sommige van deze dichtcycli bestaan opvallende overeenkomsten met de latere absurdistische dialogen uit *Herenleed*. Het is niet verwonderlijk dat een aantal als humoristisch wordt gereciperd en een fragment uit 'september in de trein' bijvoorbeeld in een anthologie van 'de grappigste en gekste gedichten van Nederland en Vlaanderen' werd opgenomen.⁸¹

Bepaalde veronderstellingen betreffende geweld worden in de *Verzamelde gedichten* geproblematiseerd. Met de emotionele presentatie, die het duidelijkst naar voren komt in het atypische woordbeeld van de gedichten, verbeeldt de dichter het problematische karakter van geweld en plaatst hij de mens als een redeloze dader of als een slachtoffer tegenover het geweld. In het interview van Verhagen staat dat Armando

[...] experimenteel [wil] ondervinden in hoeverre hij als dichter (schilder) gevaarlijk kan worden voor de samenleving, de kunst lós van het gedicht (schilderij): 'Als je kunt experimenteren met woorden en kleuren, waarom dan niet met de massa?'⁸²





De gedichten wekken de indruk dat hij experimenteert met het verkennen van de grenzen van geweld en agressie in taal.

Veel gedichten gaan over handelingen in geweldsituaties; hierbij worden bepaalde vormen van geweld als wetmatig handelen beschouwd en beoordeeld. Verklaringen zoekt Armando niet. Het primaire verlangen om te doden, dat de dader niet meer wil of kan motiveren – zoals in het citaat van Danton wordt verwoord – is een vorm van gewelddadig gedrag die in de bundel veel aandacht krijgt. Het eerste van de vier gedichten met de titel ‘portret’ eindigt veelzeggend met de onlogische en irrationele motivatie: ‘maar de lucht is vol ik wil nu doden.’⁸³ Poll wijst er in zijn recensie overigens op dat het adverbium ‘nu’ uit deze regel dubbelzinnig is en zowel als een tijdsbepaling als een lijdend voorwerp kan worden begrepen. Verwijzingen naar de Tweede Wereldoorlog of het thematiseren van gewelddadige (oorlogs)handelingen merkt Poll, zoals gezegd, in zijn recensie niet op.⁸⁴

Geweld wordt in de *Verzamelde gedichten* op gruwelijke wijze verbeeld. Het hierboven geciteerde ‘met m’n handjes’ is hiervan een voorbeeld. De slotregels van ‘*Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk*,’ geven ook een duidelijk voorbeeld van de behandeling van geweld als een wezenlijk kenmerk van de menselijke conditie:

, samen. nee laat mij zijn,
laat mij zijn en snijden.⁸⁵

Fonetische equivalenties en de kruisstelling in de twee regels leggen een betekenisrelatie tussen de verba ‘zijn’ en ‘snijden’. Hierdoor kan men de regels lezen als de gedachte dat de menselijke conditie altijd door geweld wordt bepaald en verwijzen ze naar de zegswijze *homo homini lupus*. Ook het pronomen ‘mij’ krijgt door de kruisstelling en de fonologische equivalenties nadruk en heeft een betekenisrelatie met de genoemde verba. De /ij/-alliteratie domineert niet alleen in deze regels, maar in het hele gedicht en verwijst naar het substantief ‘lijk’ dat men hier als een *minus prijom*, een betekenisvolle afwezigheid, moet zien; op dit woord zinspeelt Armando met het adverbium ‘moederlijk’ uit de beginregel. In de context van het gedicht krijgt ‘moederlijk’ (moeder-lijk) een dubbelzinnige betekenis. Het gebruik van ‘moederlijk’ past overigens in Polls interpretatie waarin hij de *Verzamelde gedichten* beschouwt als een afrekening met ‘de opvoeders’. Voor een dergelijke interpretatie kunnen overigens meer argumenten worden gegeven en het is goed mogelijk om een aantal gedichten te lezen op de wijze die hij voorstelt.

De beknopte analyse van de twee regels uit ‘*Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk*,’ maakt wederom duidelijk dat ook voor Armando’s debuutbundel geldt wat in het vorige hoofdstuk als essentiële karakteristiek van het hele oeuvre werd beschreven: de als algemeen gepresenteerde thema’s bevatten voortdurend verwijzingen naar de persoonlijke thematiek waarin een moord centraal staat.

De doodsthematiek is nauw met de geweldsthematiek verbonden. In de bundel behandelt Armando de dood als het gevolg van geweld dat soms collectief maar meestal individueel wordt uitgeoefend. Het onherroepelijke karakter van de dood wordt sterk benadrukt. Steeds





worden geweld en dood in relatie tot hun lichamelijke gevolgen beschreven. Allereerst brengt Armando hiermee tot uitdrukking dat de uiterste consequentie van geweld een gruwelijke dood is. Deze representeert hij in de gedichten als fysiek tastbaar, als een toestand waarin een mens zich bevindt. De dood is onherroepelijk, maar toch niet een categoriaal andere staat. Nadrukkelijk spreek ik hier over 'een mens' en niet 'een lichaam' want ondanks het sterk lichamelijke karakter van de gedichten en de anonimiteit van de lyrische personages, is het de mens in algemene zin of het specifieke personage van de dader of het slachtoffer dat Armando centraal stelt.

Omdat hij de fysieke consequenties van geweld benadrukt – er is sprake van bloed en pijn en er klinkt gegil – roepen veel gedichten eerder het gruwelijke grensgebied tussen het leven en de gewelddadige dood op – de hel op aarde – dan het onherroepelijke einde.

De representatie van de dood als een lichamelijke toestand van de mens laat nog een ander aspect zien: het slachtoffer van geweld blijft voortbestaan voor de levenden. Zijn positie kan worden vergeleken met die van 'de Dood' uit *Dagboek van een Dader* dat als volgt eindigt: "Nadert weer de Dood, o heer? / 'Neen. Hij was er al.'"⁸⁶

2 De personificatie van 'de Dood' in Armando's proza

De verbeelding van de dood als een fysieke toestand van de mens is wezenlijk anders dan de personificatie van de dood, een literair *topos* waarin de dood een representant is van een andere categorie dan de levenden. Armando gebruikt dit *topos* in zijn proza. In *Dagboek van een Dader* speelt 'de Dood' een significante rol, al komt hij slechts in twee passages voor: de zojuist geciteerde slotpassage en de dagboek aantekening die is gedateerd op 30 juni. Hierin stelt het vertellend subject zich de volgende vraag: 'Ben ik op zoek naar de Dood?'⁸⁷ De beide passages laten zien hoe cruciaal de betekenis van 'de Dood' is in het leven van het subject, 'de Dader'. De hermetische dagboekfragmenten moet men interpreteren als een zoektocht naar 'de Dood' en de conclusie van het boek is dat hij steeds aanwezig is geweest, 'de Dader' heeft als het ware met hem geleefd. In het humoristische korte verhaal 'Magere Hein' uit de sprookjesbundel *De prinses met de dikke bibs* draait alles om de verlangde en onafwendbare komst van 'de dood'. In de eerste absurde toneelvoorstellingen van *Herenleed* heeft man 1 (gespeeld door Armando) een ontmoeting met Magere Hein die hem vraagt met hem mee te gaan. Man 1 heeft hier wel oren naar, hij heeft immers geen woning. Door tussenkomst van 'de koning' (gespeeld door Johnny van Doorn) en man 2 (gespeeld door Cherry Duyns), die weet wie 'Hein' representeert, gaat het echter niet door. 'De dood' uit *Voorvallen in de Wildernis* gaat over een kortstondige ontmoeting tussen 'de dood' en het vertellend subject. Tijdens de ontmoeting deelt 'de dood' hem mee dat de horizon waarnaar hij onderweg is, door hem nooit zal worden bereikt.⁸⁸ In al deze verhalen gaat het om het doodsverlangen van het subject dat niet, of slechts met grote moeite, kan worden gerealiseerd.





3 'De doden' uit de *Verzamelde gedichten*

De beschrijving van de vrouw uit het gedicht 'dode vrouw' bestaat uit verbindingen van taalelementen waarmee Armando haar (gewelddadige) dood beschrijft met elementen van vitaliteit en levenskracht, zoals 'sterk' dat viermaal in het gedicht voorkomt (éénmaal 'sterker') en het ook herhaald gebruikte 'goed' en 'mooi' / 'mooier'. De doden uit de *Verzamelde gedichten* bevinden zich niet in een paradijselijke situatie waarin ze zich bevrijd voelen of in een *inferno* waar ze boeten voor hun zondige leven. De gedichten zijn niet geschreven om de lezer, of de dichter, troost te bieden en ook niet als een waarschuwing. De doden zijn belangrijke personages die de overlevenden met de schuldvraag confronteren. In bijvoorbeeld 'snel mes' thematiseert de dichter, ondanks de sterk gede-automatiseerde taal, de schuldproblematiek op overtuigende wijze:

snel mes

overdag het eiland dood vindt, en woest als hij is
het mes hanteerde. aan onderkant ogen. 'ik was
schuldiger ooit'. jarenlange ervaring speelde hem parten.
de mist, die in flarden haar buik toont.
dit zijn de striemen, dit de sporen, zwijgt nu.
haar hoofd? bijna: een gloeiende gestalte, brandt.⁸⁹

De positie van het subject / de dader – net als in de volgende bundels wordt hij in de *Verzamelde gedichten* nergens ondubbelzinnig aangeduid – is ambivalent. Hij bevrijdt zichzelf in geen enkel gedicht door zijn misdaad, maar verandert ook nergens in een boeteling. Hij identificeert zich zowel met de doden als met de overlevenden.

De doden verwijzen niet alleen naar de schuld van daders en overlevenden, maar hebben ook de rol te wijzen op de taak van de overlevenden om te getuigen. Het eerste van de twee gedichten 'gesprek' heeft als slotregel van strofe twee: 'ik mis de doden zo'. Hierna begint de volgende strofe met 'als soldaten zo dood zo levend is de mond'.⁹⁰

6 Verwijzingen naar het Oude en Nieuwe Testament

1 Getallen en numerieke herhalingen in de *Verzamelde gedichten*

Bij de behandeling van het schriftbeeld eerder in dit hoofdstuk heb ik geen aandacht besteed aan de enigszins willekeurige typografie van de getallen die in de bundel worden gebruikt. Ook wat dit betreft wijken de *Verzamelde gedichten* af van de latere poëzie: afwisselend gebruikt Armando Arabische cijfers of schrijft hij getallen voluit. Het gebruik van Arabische cijfers binnen teksten is in de avant-gardistische poëzie uit deze periode gebruikelijk. Het is één van de typografische karakteristieken van progressieve literaire tijdschriften zoals





Gard sivik, De nieuwe stijl en Barbarber. Een andere karakteristiek, het louter met onderkast schrijven, werd eerder door de historische avant-garde ontwikkeld.⁹¹ Een mooi typografisch voorbeeld uit de jaren zestig is het poëtische debuut van Hans Verhagen waarvan de titel voluit is: *Rozen & motoren. 7 cyclussen naar nu.*⁹²

In de *Verzamelde gedichten* gebruikt Armando relatief veel getallen. In zijn recensie merkte Poll op dat zowel bij Verhagen als Armando het cijfer 1 veel voorkomt. Bij Armando is dit volgens hem 'de 1 van de heerser, de kampioen, die meer belang stelt in zijn machtspositie, zijn programma, dan in zichzelf of zijn omgeving als intrigerend object.'⁹³ Naast de 1, die in de gedichten evengoed 'één dode' kan betekenen, kunnen een aantal andere cijfers worden begrepen als verbeelding van het herhalingsprincipe. Dat is niet alleen een belangrijk structurerend element, maar ook een thema, bijvoorbeeld in het monostichon '*gelukkig nog duizenden slachtoffers*'. Getallen en numerieke herhalingen in de gedichten hebben vaak een symbolische betekenis. Zo komt het getal zeven als gedichtelement en als numerieke herhaling opvallend vaak voor. In 'met messen' komt 'zeven monden' eenmaal voor en in ('le crime commis j'étais plus tranquille') tweemaal; het substantief 'vrouw(-en)' wordt in de bundel zevenmaal gebruikt en wanneer de bundel *armando* had geheten, was deze naam – de verwijzing 'de moordenaar a.' meegerekend – zevenmaal voorgekomen.

Getallen en numerieke herhalingen met een symbolische betekenis komen in Armando's hele oeuvre voor, in het bijzonder zeven. Ik geef hiervan nog een paar voorbeelden. De reeks illustraties bij *Een tekst* van Vinkenoog bestaat uit zeven tekeningen. In *De ss'ers* staan, naast een vrouwelijk voormalig lid, zeven mannelijke voormalige leden van de Nederlandse ss centraal, het wordt op de achterzijde van de eerste druk onderstreept door van 'zeven gestrafte en gehate mannen' te spreken. De bibliotheek uitgave *Vorstin der machtelozen* bevat zeven illustraties en zevenmaal het substantief 'machtelozen' dat als een sleutelbegrip geldt. In de Nul-periode maakte Armando werken met figuraties die hij herhaalde, zoals *2 x 7 bouten op rood* en *7 zwarte bouten op wit*.⁹⁴

In de Bijbel en in de mythologie heeft het getal zeven een symbolische waarde. Van de talloze voorbeelden noem ik er hier een aantal die betekenis hebben in relatie tot Armando's poëzie: Maria Magdalena was bezeten door zeven duivels en in de Openbaring van Johannes, ook Apocalyps genoemd, is het getal zeven een belangrijk structurelement. Ook binnen de zeven brieven waaruit de Openbaring is opgebouwd speelt het getal zeven een grote rol.

In de middeleeuws-joodse kabbala geldt zeven als een speciaal heilig getal omdat het de optelling is van de goddelijke drieëenheid en de vier elementen: aarde, water, lucht en vuur. Alle zeven zijn belangrijk bij de interpretatie van Armando's poëzie. De constellatie 'drie en vier' komt onder andere voor in de tekst 'Armando' waarin het gevolg van het subject Armando bestaat uit drie vrouwen en vier mannen. Deze constellatie is ook in *De straat en het struikgewas* aanwezig. Getuigen van een bombardement op de stad doen verslag en 'de jongen' vertelt er thuis over:

'Hoeveel zijn er dood?'

'Vier Duitsers en drie mensen', antwoordde de vrouw.

'Hoe komen ze in die boom?'

'Van de luchtdruk natuurlijk.'

Thuis verteld: druipende lichamen in een boom, een been dat er bij hing.





‘O mooi.’

En dat de vrouw zei van vier Duitsers en drie mensen.

Hahaha, vier Duitsers en drie mensen, die is goed, hahaha.⁹⁵

2 ‘Eva’: de benoemde vrouw uit ‘, zo niet te kreupel dan haat voor’

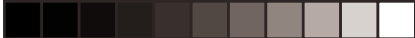
‘Eva’ komt voor in het korte gedicht dat ik nu citeer. Het is het slotgedicht van de laatste afdeling met gedichten uit de jaren vijftig:

, zo niet te kreupel dan haat voor
zwakken
mijn tong: snijden en verbranden
adem (als eva) inhouden en de jonge vrouwen
in hun stralend bloed te branden⁹⁶

Als lyrisch personage wordt ‘eva’ niet beschreven of handelend opgevoerd: Armando noemt haar slechts terloops en tussen haakjes. De persoonsnaam ‘eva’ is significant binnen de context van de *Verzamelde gedichten*; als enig benoemd vrouwelijk personage in de hele bundel contrasteert ze met de overige, naamloze vrouwen. Ze zal in de latere poëzie niet meer terugkeren. Als enig en eenmalig benoemd vrouwelijk personage is haar betekenis voor de duiding van het hele poëtische oeuvre van belang. Doordat ze een naam heeft, is ze verheven boven de anonieme vrouwen uit de bundel. ‘Eva’ krijgt een duidelijke inhoud binnen de context, waarnaar de dichter in het gedicht verder met het woord ‘adem’ uit dezelfde regel verwijst. Hierdoor wordt de zinspeling op de bijbelse Eva duidelijk; zij wordt in Genesis beschreven als de eerste vrouw. Ze krijgt verder betekenis in relatie tot het eveneens slechts éénmaal in het hele oeuvre voorkomende substantief ‘dienaressen’ uit het gedicht *‘een loodrechte streep over de aarde (het gezicht)’* dat in dezelfde culturele context een van de benamingen is voor veel bijbelse vrouwelijke personages.⁹⁷ Hoewel belangrijke vrouwelijke personages in de Bijbel worden beschreven als dienaressen van God, maar Eva in de traditie niet op deze wijze wordt aangeduid, is haar rol als vrouw dienend. Het adjectief ‘stralend’ uit de laatste regel van ‘, zo niet te kreupel dan haat voor’ moet men als een zinspeling op een goddelijke status lezen waardoor ‘eva’ ook gelijkenissen vertoont met Maria, de moeder van Jezus. Ook van Maria wordt in de katholieke traditie de dienende relatie tot God benadrukt.

‘Stralend’ heeft overigens ook een betekenis in verband met het lyrisch subject van ‘, zo niet te kreupel dan haat voor.’ Het verwijst naar de zon en in relatie met het verbum ‘branden’, naar de kern ervan. ‘Branden’ verwijst ook naar de kern van vuur. ‘Mijn tong’, dat naar de tong van het lyrisch subject verwijst, is een beeld voor het midden van de mond. ‘Adem’, dat ook naar de mond verwijst en een beeld is voor leven en vitaliteit, is het middelste woord van het gedicht. ‘Snijden’ verwijst ook naar een centraal punt, namelijk waar een mes ‘bloed’ – dat ook is genoemd – veroorzaakt. Het subject is, net als de bijbelse Adam, de ‘eerste man’: hij staat centraal. Met de elementen uit de geweldsisotopie die het gedicht bevat, is het een





verhulde zinspeling op een (dodelijk) geweldsdelict waarvan hij de dader is. De bijbelse Eva krijgt in het derde hoofdstuk van Genesis, waarin het verhaal van de zondeval wordt verteld, pas haar naam ná het verhaal van haar overtreding van Gods gebod om niet te eten van de boom van kennis van Goed en Kwaad. Toen God de overtreding opmerkte, vervloekte hij de slang en de aarde en veroordeelde de man tot het bewerken van de aarde tot het moment dat hij zou terugkeren naar de grond 'waaruit hij is genomen'. En dan staat er: 'De mens noemde zijn vrouw Eva, want zij is de moeder van alle levenden geworden.'⁹⁸ Adam en Eva, het verhaal is bekend, worden verbannen uit de tuin van Eden waar hun in de traditie het eeuwige leven was beloofd en worden stervelijke wezens. In de context van de *Verzamelde gedichten* is 'moeder van alle levenden' een betekenisvolle kwalificatie.

De betekenis van 'eva' uit '*zo niet te kreupel dan haat voor*' is verwant met die van de barend vrouw in de reeks van illustraties die Armando bij *Een tekst* van Vinkenoog heeft getekend. In beide disciplines maakte de kunstenaar van de bijbelse 'eerste vrouw' 'de laatste'. Het subject is als 'eerste man' verwant met de man op de illustratie: hij staat immers op de eerste tekening. De betekenisrelatie tussen 'eva', de barend vrouw uit de tekeningenreeks en de protagoniste van 'vorstin der machtelozen' is een essentieel element in Armando's poëzie.

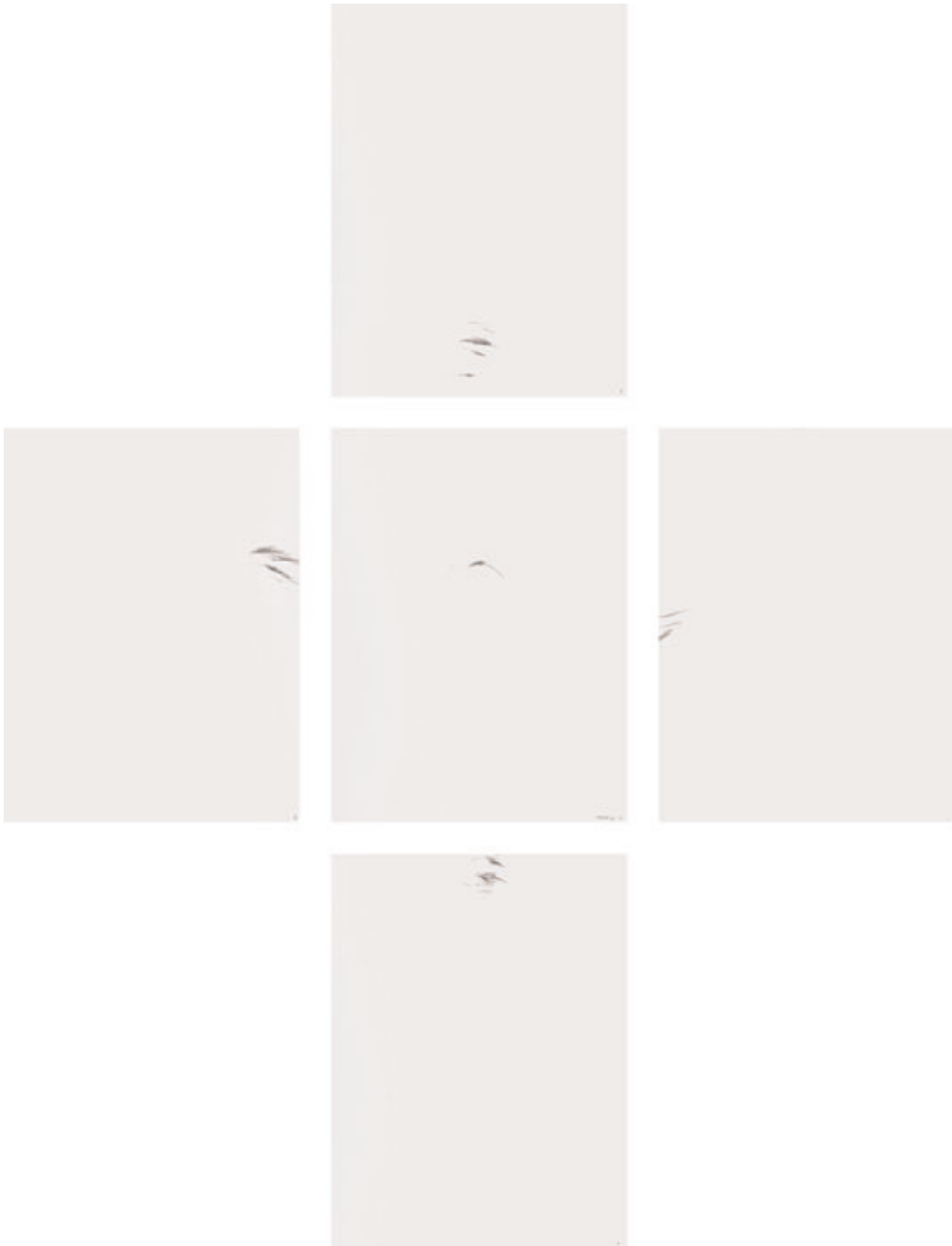
Naast de dominante gewelds-, doods- en lichaamsisotopie is er in de *Verzamelde gedichten* sprake van een keten van equivalente elementen die men kan samenvatten in de vruchtbaarheidsisotopie. In de cycli uit de jaren zeventig – waar 'vorstin der machtelozen' er één van is – komen ook elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie voor, samen met benamingen die Armando in dezelfde culturele context voor Maria Magdalena gebruikt.

Elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie in de *Verzamelde gedichten*, bijvoorbeeld 'haar buik', 'zwangerschap', 'moeders', 'dikke buiken', 'baren', 'gesluierte' en 'bruiloft', zijn steeds verbonden met elementen uit de andere isotopieën. In de context ervan staan woorden of woordverbindingen met een bijbelse connotatie. De dichtregels die elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie bevatten, kan men als verwijzend naar de volgende passage uit Genesis 3 lezen. Hierin zegt God tegen de zondige Eva: 'Je zwangerschap maak ik tot een zware last: zwoegen zul je als je baart. Je zult je man begeren, en hij zal over je heersen.'⁹⁹

De benamingen die in dezelfde culturele context voor Maria worden gebruikt kan men samen met bovengenoemde elementen uit de isotopieën ook in relatie tot de passage uit de Openbaring van Johannes begrijpen waarin een vrouw verschijnt die vaak als Maria wordt geïdentificeerd: 'Er verscheen in de hemel een indrukwekkend teken: een vrouw, bekleed met de zon, met de maan onder haar voeten en een krans van twaalf sterren op haar hoofd. Ze was zwanger en schreeuwde het uit in haar weeën en haar barensnood.'¹⁰⁰ De vrouw wordt belaagd door een zevenkoppige draak die het pasgeboren kind dreigt te verslinden. Het kind wordt naar God weggevoerd, de vrouw vlucht naar de woestijn en in de hemel breekt een oorlog uit waarin de draak en ook de duivel uiteindelijk worden verslagen en Gods koninkrijk zegeviert.

Naar Genesis 3 en wellicht ook naar de vrouw uit de Openbaring verwijst Armando onder andere met 'dierlijke maand bloeien' uit het openingsgedicht dat een betekenisrelatie heeft met het slot van het laatste gedicht: 'de jonge vrouwen / in hun stralend bloed te branden.' De plaats van de twee woordverbindingen in de bundel maakt duidelijk dat men de





***Ecce Homo*, 1973. Foto Hock Khoe**





interpretatie van de hierboven geciteerde regels uit Genesis als een belangrijk thema van de bundel moet beschouwen. Andere woordverbindingen die hiernaar verwijzen zijn 'gesluisde pijn', 'vol genade bloeien', 'de wond zich een weg baant door de wulpse oude vrouwen' en 'rode tanden aan de schort.' In de eerste drie verbindingen is de bijbelse verwijzing geïncorporeerd.

Het gedicht '*Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk*,' waarin de dichter zinspeelt op een moord op 'de liefste', kan men in het licht van deze thematiek begrijpen. De betekenis is verbonden met die van '*zo niet te kreupel dan haat voor*'. Ik citeer het hele gedicht:

Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk,
, van fluweel (snijden! snijden!)
, de lengte van een arm (huid open), in slijk hikkend
histeries pus met poten
, hijgend
, slechts zijn tanden zichtbaar, donker (donker),
melaatsen strelend, plotseling vertrokken (één oog)
de liefste splijtend (de benen en buik).
festijn? orgie? nee slechts sterven

Hoegenaamd geen adem, geen vrees
, die honger hoeden (de woorden)
een stil mesje groeiend naar de keeltjes
, panthers vol vlees.
vol genade bloeden. vorken veinzend
nee lepels in de borsten (roder)
, samen. nee laat mij zijn,
laat mij zijn en snijden.¹⁰¹

Regel acht, 'de liefste splijtend (de benen en buik)' kan men zowel als een zinspeling op gemeenschap met een vrouw, als op verkrachting of moord interpreteren. In de regel die erop volgt wordt duidelijk dat er van seksuele gemeenschap geen sprake is, of dat dit, wanneer het wel het geval is, niet als plezierig wordt ervaren en moet worden gelijkgesteld met (doen) sterven. Andere geweldselementen uit het gedicht en 'moederlijk', dat men hier dubbelzinnig kan lezen, verwijzen ook naar de moordthematiek. Door de fonologische en idiomatische equivalenties uit dit gedicht en uit '*zo niet te kreupel dan haat voor*' – in het bijzonder tussen 'Hoegenaamd geen adem' en 'adem (als eva) inhouden' – identificeer ik 'de liefste' met 'eva' uit het slotgedicht.¹⁰²

Omdat elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie en woorden met een bijbelse connotatie eveneens voorkomen in de overige gedichten waarin Armando de moord op één vrouw thematiseert, interpreteer ik de vrouwen uit deze gedichten ook als 'eva.'

Het mannelijke benoemde subject dat slechts eenmaal voorkomt is 'duitser' in '*de ster vaart*'





over papier en eenzamen lachen.’¹⁰³ ‘Eva’ en ‘duitser’ zijn in dit opzicht verwant.

Het derde naamdragende personage is het lyrisch subject ‘armando’ dat ook met ‘heerser’ en ‘god’ wordt aangeduid. Naar de ‘heerser’ verwijzen al de twee motto’s. Het substantief heeft in de bundel een belangrijke rol en komt in vijf gedichten voor. In ‘reis met messen’ onderstreept Armando de machtsthematiek met de woordverbinding aan het slot: ‘ik ben een heerser.’¹⁰⁴ Het geldt als de nadrukkelijk agressieve, haast intimiderende ‘conclusie’ van het gedicht. In ‘*het schip! het witte schip! vaart door de huizen,*’ herhaalt hij het gebiedende ‘citaat’ “niet meer heerser” obsessief en besluit het gedicht met de variant “niet meer heersen, niet meer heersen”.¹⁰⁵ Herhaling van ‘heerser’ vindt niet alleen binnen een gedicht plaats; het laatste membrum van ‘reis met messen’ keert als variant terug als slotregel van het gedicht ‘ik beveel’, waar het nadruk krijgt doordat de hele regel met kapitaal is gezet: ‘IK BEN DE HEERSER.’¹⁰⁶ Door de herhaling krijgen de beide gedichten een betekenisrelatie.

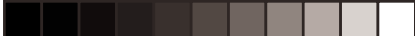
De verhouding tussen de subjecten ‘eva’ en ‘armando’ lijkt op de geproblematiseerde relatie tussen het slachtoffer en de dader, hier ‘heerser’ genoemd. Maar de relatie is complexer: de voor hen gebruikte substantieven ‘dienaar’ en ‘dienares’ worden in de Bijbel gebruikt om een relatie tot God aan te geven en ‘heerser’ is een bijbelse benaming voor God. In het Nieuwe Testament wordt met de in de bundel gebruikte substantieven ‘dienaar’, ‘knecht’ en ‘meester’ Jezus aangeduid, die wordt gezien als God die de gestalte van een mens heeft aangenomen.

Met behulp van de verhaalelementen uit Genesis, elementen uit *Een tekst* van Vinkenoog, de reeks illustraties die Armando hierbij heeft gemaakt en de dominante doods- en geweldsthematiek in de *Verzamelde gedichten* kan men ‘, zo niet te kreupel dan haat voor’ en de andere gedichten waarin hij de moord op een vrouw suggereert, interpreteren als gedichten waarin Armando de moord op de bijbelse Eva, ‘de moeder van alle levenden’, thematiseert. In de debuutbundel is voortdurend sprake van het niet willen accepteren van schuld aan een gewelddadige dood. In het beeld van Armando zou de mens, als Eva Gods gebod niet had overtreden en dus niet de eerste zondige mens was geworden, in een paradijselijke toestand leven. Volgens de traditie was de mens in het paradijs onsterfelijk. Mogelijk verwijst Armando hier naar een conditie waarin de ‘Duitse soldaat’ nog zou leven en de schuld van het lyrisch subject had niet bestaan.

3 Een lezing van ‘portret’ en ‘ik kom naar de oosterse dancing’ in verband met de bijbelse intertekst

Tot slot van deze paragraaf behandel ik een gedicht uit het middelste deel van de *Verzamelde gedichten* en het openingsgedicht. Daarna volgen kort enkele opmerkingen over het tweede gedicht uit de bundel. In de drie gedichten fungeert ‘de hand’ als een *pars pro toto* en thematiseert Armando ‘de moord’. Achter alledaagse uitdrukkingen die hij in de gedichten gebruikt, verschuilen zich zinspelingen op bijbelse teksten. Duidelijk is dat de dubbele bodem van de zinspelingen ook een onderdeel is van de verhullingstrategie. Zonder te pretenderen hier een sluitende analyse en interpretatie van de gedichten te geven, doe ik een poging om het lyrisch subject nader te omschrijven.





portret

wentelt hij. stoot en valt hij.
trager hervat hij het speuren, tobt en valt terug.
in eeuwig ogenblik vol naakte naalden slepend de hand
driewerf achterhaald, afgerost, ongeneerd het
bloedend hoofd geheven en lachend.
o verlaten en zonder zachtheid in zijn handen
die altijd over aarde raasden
o verlaten als hij is in 't aangezicht van aarde
zo vertrokken en vertrap en onbegrepen varend
in het zog der bloemen

dit dus. gedwongen als hij is te ademen.
drommen wonden in de hand verbergend,
schaamteloos in zijn vurige stap naar vrees.
zo te begrijpen, overredend, onverdraagzaam. gesticulerend.
ten einde raad zijn toevlucht in de ogen van een boom,
stevig, welriekend en hevig toegeschreeuwd:
van redding, hoop, maar toch de angst.
o verlaten en zonder zachtheid in zijn handen.
o verlaten als hij is in 't aangezicht van aarde.¹⁰⁷

Een aantal elementen uit het gedicht laat duidelijk zien dat het lyrisch subject zich vereenzelvigd met Jezus uit het lijdensverhaal. Het anaforische element 'o verlaten', sterk benadrukt want driemaal herhaald, verwijst naar de bekende uitroep van de gekruisigde Jezus: 'Mijn God, mijn God, waarom hebt u mij verlaten?'¹⁰⁸ Het verhaal over Jezus op de Olijfberg wordt ook door de andere evangelisten verteld. Maar alleen Matteüs gebruikt het woord 'aangezicht'. 'Aangezicht van aarde' in de laatste regel van het gedicht kan men ook anders interpreteren. 'Aangezicht van God' is in de Bijbel namelijk een bekende aanduiding. Men spreekt van het zoeken van Gods aangezicht wanneer men Gods barmhartigheid wil afsmecken. God zou overigens te groot zijn om van aangezicht tot aangezicht te zien: dit wordt beschouwd als een ijdel streven. Gods onzichtbaarheid tematiseert Armando in *Tucht*.¹⁰⁹ In 'portret' zou men 'aarde' dus ook als een goddelijke instantie kunnen lezen. De regel 'o verlaten als hij is in 't aangezicht van aarde' – net zoals de uitroep van Jezus is het een apostrofe – onderstreept de dichter door de herhaling hiervan aan het slot, waardoor het vers de dramatische potentie van een gezang krijgt. De regel is niet alleen een zinspeling op de door God en iedereen verlaten Jezus aan het kruis, maar ook op Jezus in Getsemane, waar hij aan God vraagt of hij voor het lijden (de kruisdood) gespaard mag blijven: 'Hij wierp zich met het aangezicht ter aarde en bad, zeggende: Mijn Vader, indien het mogelijk is, laat deze beker Mij voorbijgaan [...]'¹¹⁰ Met deze verwijzing naar Jezus benadrukt Armando dat het lyrisch subject niet zelf voor het ouderschap heeft gekozen.

Ook op andere plekken in zijn oeuvre verwijst Armando naar Jezus. *De straat en het struik-*





gewas bevat een passage waarin hij naar de lijdende, met de mens geïdentificeerde Christus verwijst: 'Ineens een boom en aan de stam hangt een kruis. Wat is dat voor een bloederig gedoe. Ja, je bent in de landstreek van de katholieken. Er hangt een mens aan dat kruis, met spijkers door de handen en de voeten. Zo leer je.'¹¹¹ Ook het meerluik *Ecce Homo* uit 1973, vijf tekeningen die zijn geplaatst in de vorm van een kruis, verwijst naar de gekruisigde Christus. Op het vijfstuk heeft de kunstenaar met potlood slechts de stigmata van Christus verbeeld. In *Kunst zonder kerk. Nederlandse beeldende kunst en religie 1945 – 1990* merkt Joost de Wal op dat op *Ecce Homo* twee gewoonlijk gescheiden momenten uit de passie zijn samengebracht: de kruisiging en de woorden die Pilatus spreekt wanneer hij Christus aan het volk toont.¹¹²

De passages uit het lijdensverhaal van Jezus waar Armando in de hier door mij behandelde gedichten naar verwijst, komen ook voor in de Matthäus-Passion van J.S. Bach. Deze kan men vanwege haar culturele status als tweede intertekst beschouwen.

De woorden en woordverbindingen 'wentelt'; 'stoot'; 'afgerost'; 'bloedend hoofd'; 'zonder zachtheid in zijn handen'; 'vertrapt' en 'drommen wonden in de hand' verwijzen ook hier naar de moord op de Duitse soldaat. 'Boom' verwijst naar het bos dat onder andere in het hoofdstuk 'Het mes' uit *De straat en het struikgewas* als de plaats van het misdrijf wordt beschreven. De dichtregel 'ten einde raad zijn toevlucht in de ogen van een boom,' laat zien dat Armando ook hier al, net als in later werk – poëzie zowel als proza – de natuur als antropomorfe getuige laat optreden.

De importantie van 'de hand' als een 'schuldige *pars pro toto*', krijgt gewicht door de herhaling van regel zes in de voorlaatste regel, het apostrofische karakter van deze regel en de dominante /a/-assonantie in het hele gedicht. Het lyrisch subject wordt door tegenstrijdige gevoelens gekweld: vreugde en opluchting wisselen met hevige gevoelens van walging en afschuw. 'Driewerf' (dat meestal wordt gebruikt met de vreugde-uitroep 'hoera'); 'ongegeneerd het / bloedend hoofd geheven en lachend'; 'schaamteloos' en 'redding, hoop' duiden op blijdschap en zeker ook opluchting dat hij het tweegevecht heeft gewonnen. Maar ze staan tegenover 'verlaten'; 'vertrokken en vertrapt en onbegrepen'; 'gedwongen als hij is te ademen'; 'ten einde raad'; 'vrees' en 'maar toch de angst.' Samen geven deze elementen de wanhoop weer van iemand die zich plotseling geconfronteerd ziet met het onomkeerbare feit dat hij door het doden van een 'dader' zelf een dader is geworden. De moord is de lijdensbeker die hij liever aan zich voorbij had zien gaan. Als 'dader' is hij eenzaam en zelf ook een ter dood veroordeelde. Met 'bloedend hoofd', een verwijzing naar de gekruisigde Christus, benadrukt Armando dat het lyrisch subject zich, zoals veel personages in zijn poëzie, aan de zijde van de doden bevindt. Hiermee wendt hij zich van het ouderschap af en identificeert zich met zijn slachtoffer.

Schilderijen en sculpturen uit de reeks *Der Kelch* kunnen ook als verwijzingen naar het lijdensverhaal van Christus worden beschouwd.¹¹³ Volgens Ernst van Alphen verwijzen de motieven die eind jaren tachtig in Armando's beeldende werk zijn ontstaan (de ladder, de kelk, het rad en de schaal), niet meer alleen naar het verleden.¹¹⁴ Hij beschouwt ze ook als objecten die vergelijkbaar zijn met gebruiksvoorwerpen bij heidense rituelen, waarmee Armando probeert de toekomst te bezweren. Ze zijn dan zowel terugwijzend als vooruitwijzend. Sculpturen zoals *Die Arm*, *Die Hand* en *Der Kelch* zijn pendants van *pars pro toto* in de literaire teksten. Geïsoleerd en in ruwe, gehavende en geblakerde staat, verwijzen ze mijns inziens op indringende wijze ook naar de moord op de Duitse soldaat.





Een belangrijk thema van de *Verzamelde gedichten* is de identificatie met een gewelddadige god. Zie bijvoorbeeld de volgende dichtregel: ‘mits men waarachtig de god in zich doodt en snijdt’” en de regels

, op de grens is armando
dominerend, vervloekend, in al zijn schoten grootheid
zijn goden rijkdom en bezitting: 1 knecht.¹¹⁵

Het zichzelf toedenken van goddelijke eigenschappen moet men niet alleen zien als een verwijzing naar de mythologie waarin goden strijders waren en het christelijke gebod ‘gij zult niet doden’ nog niet bestond – de godenstrijd was in zekere zin geen vernietiging, maar schepping van de wereld. Het is ook een beeld voor de macht die het lyrisch subject volgens de dichter heeft om door te doden identiek met de christelijke God te worden. De identificatie impliceert verder dat hij de doden weer tot leven kan wekken.

In het openingsgedicht ‘*ik kom naar de oosterse dancing*’ – het telt tien strofen en is het langste gedicht uit de bundel – thematiseert Armando mijns inziens twee moorden. De openingsregel van de tweede strofe bestaat uit één woord: ‘toen’, dat de potentie van een *Wortsatz* heeft en zó betekenisgeladen is dat ik het interpreteer als een verholde verwijzing naar ‘de moord op de soldaat’ die in deze en de volgende zeven strofen onder meer aan de orde is.¹¹⁶ In latere poëzie gelden tijdsbepalingen op opvallende posities eveneens als verhullende verwijzingen naar ‘de moord’, bijvoorbeeld ‘vroeger’ en ‘eens’ als openingswoorden van het vijfde en zesde gedicht van de cyclus ‘Vorstin der machtelozen.’¹¹⁷

Het ‘verhaal’ van de moord op de soldaat is tussen twee identieke strofen geplaatst (strofe 1 en 10) die de tweede moord aankondigen. Hier gaat het om een moord op een ‘zij’, die spoedig zal plaatsvinden en die men moet zien als een gevolg van de moord op de ‘hij’. Het gedicht kan men verder lezen als een inleiding op de rest van de bundel waarin de moord op de soldaat, de moord op de bijbelse Eva en de motieven van het lyrisch subject voor de moorden centraal staan.

Voordat ik ‘*ik kom naar de oosterse dancing*’ citeer en mijn analyse en interpretatie van het gedicht vervolg, wil ik kort terugkomen op de woordverbinding ‘zeven monden’ die driemaal in de *Verzamelde gedichten* voorkomt. Nu ik ook een vruchtbaarheidsisotopie heb onderscheiden en heb laten zien dat men deze voor de duiding van de gedichten moet verbinden met de overige isotopieën en de verwijzingen naar de Bijbel, is het mogelijk om ‘zeven monden’ met behulp van deze gegevens te interpreteren. ‘Monden’ is fonetisch equivalent met ‘wonden’. In de gedichten waarin ‘zeven monden’ voorkomt staan woorden die naar verwondingen verwijzen, zoals ‘een stroom met zeeën bloed’ en ‘gewonden’ in ‘met messen’. Het vrouwelijke geslachtsorgaan verbeeldt Armando in dit en meer gedichten als een bloedende wond en de geslachtsdaad stelt hij gelijk met moord. ‘Wondkoorts van fluweel’ uit ‘met messen’ kan men als een verwante metafoor interpreteren. Met behulp van de bijbelse symboliek van het getal zeven kan ‘zeven monden’ worden gelezen als een verwijzing naar ‘de moord op eva’ die het symbool is van de moord of vernietiging van de bijbelse schepping. De dichtregel ‘als soldaten zo dood zo levend is de mond’ uit ‘gesprek’ kan in dit licht worden





begrepen als een gelijkschakeling van het lot van soldaten uit de (Tweede Wereld)oorlog met het lot dat de schepping in de bundel wordt toebedeeld. 'Zeven' kan men ook lezen als een verwijzing naar Maria Magdalena. Uit haar werden door Jezus immers zeven duivels uitgedreven. In het laatste hoofdstuk zal ik laten zien dat in de cycli die Armando in de jaren zeventig heeft geschreven verwijzingen naar seksualiteit en vruchtbaarheid in verband staan met het verlangen van het lyrisch subject om zijn slachtoffer tot leven te wekken. Hierbij zou gelijktijdig een transformatie van de dader in het slachtoffer plaatsvinden. De vrouwelijke protagonist uit de cycli, die Armando naar Maria Magdalena heeft gemodelleerd, speelt bij de transformatie een bepalende rol.

ik kom naar de oosterse dancing
4 uur later zal men haar vinden
een dolk van hollandse makelij
en een wit wolkje

toen
is het water over mijn handen gestroomd
als een gladde steen op mijn buik
en de moordenaar a. zal nooit bekennen
dat weten ze

men vroeg de afgebrande steppen
men vroeg de gekloofde wilgen naar zijn levenswandel
de mannen zeiden alles wat ze wisten
de methode werd tot een lichtzinnig spel

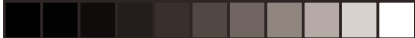
ik wil priester worden goed jongen hier is een
bodemloze fiets en zonder woorden reed ik weg
naar paleizen en kastelen waar mij
alles werd beloofd

lang toefde ik aan hun hoofden en hun schoten
ik lag hoog ik lag laag op de vijver van een schilder
ik wandelde en zag haar burcht
zij sprak

je zult met mij een reis een onvoltooide reis maken
je zult met mij een dier een onvoltooide rat zijn
armando je zult met mij een dierlijke maand bloeien

ik liet haar mijn onvoltooid verleden tijd zien
ik liet haar mijn angsten zien
we liepen samen op mijn bodemloze fiets door de stad
arm in arm met een woekerende liefde





de warme wind daalde ons tegemoet en
spande een grote koperen beker uit

we dronken samen in een bruingebrand hol

de zon tastte naar zijn vlinders
het moest gauw gebeuren

ik kom maar de oosterse dancing
4 uur later zal men haar vinden
een dolk van hollandse makelij
en een wit wolkje

In regel twee van de tweede strofe zinspeelt Armando op de bekende uitdrukking ‘zijn handen in onschuld wassen’, door Van Dale gedefinieerd als: ‘aan iets onschuldig zijn, zich onschuldig verklaren.’ Het betekent dat het lyrisch subject, ‘de moordenaar a.’ uit regel acht, zich onschuldig verklaart aan een moord. De bekende uitdrukking verwijst naar Matteüs 27:24, waarin wordt verteld over de rol van Pilatus als rechter in het proces tegen Jezus. Pilatus zag in Jezus een onschuldige en trachtte hem vrij te krijgen door het volk te laten kiezen tussen zijn vrijlating en die van Barabbas, een berucht gevangene. Wanneer het volk voor de terechtstelling van Jezus kiest, geeft Pilatus door zijn handen te wassen nadrukkelijk aan dat de menigte en de joodse leiders schuldig zijn aan de veroordelingen en niet hij. De interpretatie zou te ver voeren wanneer de drie rollen, namelijk die van Pilatus, Barabbas en Jezus, binnen ‘*ik kom naar de oosterse dancing*’ zouden worden verdeeld. Van betekenis zijn de verschillende vormen van schuld en onschuld. Pilatus heeft schuld, maar ontkent deze nadrukkelijk; Barabbas, een gevreemde dader, wordt onschuldig verklaard en Jezus is een onschuldige die schuldig wordt verklaard en zo een slachtoffer is. De zinspeling op Matteüs laat zien dat al in dit vroege gedicht – in een bundel die op het eerste gezicht een louter provocerend, gewelddadig karakter heeft – Armando de complexe dader-slachtofferproblematiek aan de orde stelt en de worsteling laat zien van het lyrisch subject dat van een onschuldig slachtoffer (onschuldig ingezetene van het door de Duitsers bezette Nederland) verandert in een dader. Net zoals in het gedicht ‘portret’, dat ik eerder behandelde, identificeert hij zich met de lijdende, vermenselijkte Christus zoals wij die uit de iconografie kennen.

‘Water’ heeft een brede bijbelse symboliek die onder andere met het leven en de onschuld in verband staat. De zesde regel kan men als een zinspeling op de doop lezen. Het christelijk doopsel kan worden samengevat in de gedachte dat de dopeling op grond van Christus’ verlossingsdood en opstanding, overgaat van de toestand van dood tot die van leven en gerechtigheid. Zo worden ‘schuldige handen’ door het stromend water weer onschuldig gemaakt.

Een nog niet genoemd argument om de ‘zij’ uit het openingsgedicht te interpreteren als ‘eva’ uit het slotgedicht is het cyclische karakter van de bundel; wanneer het verhaal eindigt met eva, is het aannemelijk dat het ook met haar begint en bovendien vangt het verhaal over de schuld van de mens in de Bijbel aan met ‘de eerste vrouw’: Eva. Een hiermee verbonden





argument is de bewuste compositie van de bundel. Hiernaast bevat het gedicht een aantal woorden die Armando ook voor de andere vrouwelijke subjecten in de bundel gebruikt en die men tot de vruchtbaarheidsisotopie moet rekenen. Zie bijvoorbeeld het dubbelzinnige 'schoten' uit de eerste regel van de vijfde strofe dat ook in het gedicht '*op de grens is armando*' voorkomt. De woordverbindingen 'dierlijke maand bloeien' en 'woekerende liefde' verbinden de geweldsisotopie met de isotopie 'vruchtbare vrouw'. 'Oosterse dancing' en 'lichtzinnig spel' hebben een betekenisrelatie en kunnen hierdoor worden geïnterpreteerd als een verwijzing naar de geslachtsdaad. Ze zijn verbonden met 'een dierlijke maand bloeien' en 'een woekerende liefde'. Voortplanting en zwangerschap stelt Armando in het gedicht, net zoals in '*Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk*' en '*zo niet te kreupel dan haat voor*', gelijk met geweld en moord. Het is mogelijk om het woord 'oosterse' te lezen als een zinspel op de hof van Eden, die in Genesis 'ergens in het oosten' wordt gesitueerd.¹¹⁸

De redenen van de moord op de protagoniste geeft de dichter in de twee eerste regels van de zevende strofe: het onvoltooide verleden en de angsten van het lyrisch subject. 'Beker' kan men lezen als een verwijzing naar het lijden van Christus. Andere woorden die verwijzen naar een bijbelse symboliek zijn: 'wit wolkje', 'priester' en 'burcht'. In de Openbaring wordt beschreven dat Jezus op een witte wolk terugkomt en het beeld verwijst mogelijk ook naar Maria. In de iconografie wordt zij afgebeeld terwijl zij op een wolk opstijgt naar de hemel. In het Oude Testament is een aantal malen te lezen dat God op een wolk zit; de verwijzing naar God wordt ondersteund door het gebruik van het woord 'burcht' dat kan verwijzen naar de bekende vergelijking uit psalm 18 waarin God een 'burcht' wordt genoemd.¹¹⁹ 'Burcht' wordt overigens ook gebruikt voor het pretorium van Pilatus waar het proces tegen Jezus plaatsvond en het is de betekenis van Magdala, de stad waar Maria Magdalena vandaan kwam.¹²⁰

Meerdere elementen uit de *Verzamelde gedichten* wijzen op de mogelijkheid dat Armando ook de Openbaring van Johannes als intertekst heeft gebruikt. Gewelddadige passages uit de Apocalyps en de rol die dieren erin hebben, kunnen naast de symboliek van het getal zeven en het vrouwelijke personage uit het bijbelboek van invloed zijn geweest op zijn vroegste poëzie. In één van de visioenen van Johannes die in de Openbaring worden beschreven, zit Christus als een koning op een witte wolk en draagt een wapen: 'Toen zag ik dit: een witte wolk; en daarop zat iemand die eruitzag als een mens. Hij had een gouden krans op zijn hoofd en een scherpe sikkel in zijn hand.'¹²¹

De Openbaring bevat meer beschrijvingen van Christus die van invloed kunnen zijn geweest op Armando's literaire oeuvre. Van het moordwapen dat in het proza en de poëzie steeds terugkeert, benadrukt hij dat het tweezijdig geslepen is. Het vertoont in dit opzicht overeenkomsten met het 'scherp, tweesnijdend zwaard' dat in het bijbelboek uit Christus' mond komt.¹²²

Aan de betekenis van het woord 'eiland' dat in de *Verzamelde gedichten* een *topos* is, heb ik in dit hoofdstuk geen aandacht gegeven, maar men zou het in het licht van de verschijning van Jezus aan Johannes die plaatsheeft op het eiland Patmos kunnen interpreteren. De *topos* van een varende schip – onder andere 'het witte schip' – waarvan in een aantal gedichten sprake is, zou onderweg kunnen zijn naar dit eiland. De veel voorkomende substantieven 'ster' en 'zon' kan men eveneens met behulp van de Openbaring interpreteren.

'*Ik kom naar de oosterse dancing*' en 'portret' zijn niet de enige gedichten waarin het lyrisch subject zich met Jezus identificeert. In bijvoorbeeld '*het gorgelend meer, gewoonrood*





was het kind dat brandde.’ kan de regel ‘een jongeman met lange baard en wijsheid,’ ook als een verwijzing naar Jezus worden gelezen.¹²³

4 De vernietiging van de bijbelse schepping

In veel gedichten waarin Armando op de moord op één vrouw zinspeelt, bestaat ook de suggestie van moord op meerdere vrouwen, het meest expliciet is dit het geval in het slotgedicht van de laatste afdeling met gedichten uit de jaren vijftig, ‘*zo niet te kreupel dan haat voor.*’ Mannen worden gedood en in de bundel figureren zieken en gewonden. Drie woorden die hiernaar verwijzen, ‘kreupel’, ‘zwakken’ en ‘melaatsen’, komen ook voor in de evangelieteksten waarin wordt beschreven hoe Jezus zieken genas. In latere bundels komen geen zieken meer voor en de bovenstaande woorden keren niet terug. Verder valt op dat in het op drie na laatste gedicht, ‘pauze (2)’, dieren worden gepijnigd. Zie een regel als: ‘met de afstand de dieren te martelen.’ Op hun dood zinspeelt de dichter met de regel ‘de afgrond in een harde greep als einde.’¹²⁴ In het voorlaatste gedicht is het nog duidelijker dat hij het doden van de dieren centraal stelt: ‘de dieren met benzine en takken overgoten, rakelings.’¹²⁵ De bonte stoet van dieren die de bundel bevolkt is niet zo willekeurig als ik eerder in dit hoofdstuk heb aangenomen; de dieren lijken te verwijzen naar ‘de wilde beesten, soort na soort, de tamme dieren, soort na soort, en alles wat over de grond kruipt, soort na soort’ uit het eerste hoofdstuk van het scheppingsverhaal uit Genesis.¹²⁶ Aan het einde van de bundel zijn alle aardse schepselen vernietigd.

5 De protagonist van ‘*wat vader, de lust tot wezen en inkeer, de ver-*’: de goddelijke schepper van een anti-schepping

Het tweede gedicht uit de bundel – het is in verhouding lang – bestaat uit een monoloog van het lyrisch subject. Deze is gericht tot ‘de vader.’ De anaforische aanhef en het feit dat de strofen ieder uit één lange, ‘ademloze’ zin bestaan, doet ‘*wat vader, de lust tot wezen en inkeer, de ver-*’ op een gezang of een gebed lijken. In dit opzicht wijkt het formeel af van de overige gedichten. Anaforische elementen en woorden als ‘vernietiging / vernietigen’, dat vijfmaal voorkomt, en ‘dood / doden’, dat driemaal wordt gebruikt, en de verba ‘sterven’ en ‘vergliden’ geven het gedicht de potentie van een litanie. Ik citeer de vierde en tevens laatste strofe:

wat de lust tot wezen in het goud der vernietiging
ziet: de vader en de inkeer,
het is de drank der eenzamen die langzaam sterven en zich
niet afvragen hoe de vergissing ontstaan is hoe
ingetogen de dood is hoe langzaam
hoe langzaam de vernietiging verglijdt¹²⁷





‘Wezen’ en ‘inkeer’ stelt Armando met ‘de vernietiging’ gelijk. Er is sprake van een ‘vergissing’. Deze ‘vergissing’ is ‘de dood’ en de dood is de aanleiding van de ‘vernietiging’.

Het is mogelijk ‘de vader’ te interpreteren als de bijbelse God. Een argument hiervoor staat in de slotregel van de derde strofe: ‘vader tot de bergen sprak’. In het Oude Testament komt meermalen de berg van God voor en in een aantal gevallen is het de plaats waar God zich openbaart. Ook in de mythologie is de berg overigens de woning van de goden. Verder kan men de regel als een verwijzing naar de bergrede van Christus of naar het tweede hoofdstuk van Genesis lezen waarin wordt gesuggereerd dat het paradijs zich op een berg bevond.¹²⁸ Na in het openingsgedicht de vernietiging van de schepping te hebben aangekondigd, werkt het lyrisch subject in dit gedicht zijn motieven voor de vernietiging nader uit. In de tweede strofe,

de lust tot inkeer, de vader en de vernietiging zij keren
mij om, hoe langzaam, hoe ingetogen is de hand
waarmee zij de zon boetsen om slechts te leven om te doden

motiveert hij zijn ‘omgekeerde’ (= tegengestelde) daad. ‘De hand’ kan men hier als de hand van de schepper interpreteren, maar ook zien als een schuldig *pars pro toto*. Het subject / de dichter verwijt God dat hij het leven heeft gemaakt; hij drukt dit uit met ‘de zon boetsen om slechts te leven om te doden.’ De identificatie met God laat zien dat de dichter zich ervan bewust is dat het subject / de dichter zélf God moet zijn om zijn anti-schepping te kunnen verrichten. Tevens zal Armando zich ervan bewust zijn dat zijn poëtische vernietiging van de schepping gelijkstaat met een nieuwe schepping.

7 Programmatistische en idiomatische invloeden van de futuristische manifesten van Marinetti op Armando’s manifesten en poëzie uit de jaren vijftig

Naar aanleiding van het openlijk agressieve machtsdiscours dat Armando in zijn manifesten tot uitdrukking brengt en de overeenkomsten hiervan met de agressieve thematiek en het agressieve idioom van zijn poëzie uit de jaren vijftig, is het interessant om aan het einde van dit hoofdstuk beide tekstvormen nader te bestuderen in relatie tot de manifesten van zijn voorganger Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944). De manifesten van Marinetti vallen net als die van Armando op door een zeer agressief machtsdiscours waarin hij het begrip ‘oorlog’ expliciet betreft.

Armando zal ongetwijfeld tijdens zijn studie Kunstgeschiedenis aan de Gemeente Universiteit van Amsterdam in 1950 met de ideeën van de Italiaanse futuristen in aanraking zijn gekomen. In ditzelfde jaar heeft hij overigens ook zijn eerste reis naar Italië gemaakt.¹²⁹

In zijn artikel in het nummer van *Littérature* benadrukt Abasto dat het manifest in wezen niet geheel vernieuwend is, maar altijd iets herhaalt dat al eerder is gezegd.¹³⁰ Dit is natuurlijk geen exclusieve karakteristiek van het manifest: tegenwoordig wordt het gezien als een





belangrijk kenmerk van elke (literaire) tekst. Abasto's opmerking is echter waardevol omdat er indirect mee wordt gewezen op het belang om, naast de bestudering van manifesten als metateksten en aandacht voor de poëticaal-literaire eigenschappen van het manifest, ook tekstuele relaties met programmatische teksten van voorgangers te onderzoeken.

Een beroemde en vaak aangehaalde kreet uit Marinetti's 'Futuristisch manifest' uit 1909 zorgde toentertijd voor grote verontwaardiging: 'Wij willen de oorlog verheerlijken – enige hygiëne van de wereld [...]'¹³¹ Armando's uitspraak 'ik [was] in de jaren vijftig zelf nog helemaal oorlog' – waarin hij in feite op zichzelf in die jaren terugblijkt als op een personificatie van oorlog – doet sterk denken aan Marinetti's behandeling van het begrip 'oorlog' als onderdeel van zijn poëtica.¹³² Ook doet de uitspraak denken aan het feit dat Marinetti en andere Italiaanse futuristen hun poëtische principes bewust in hun persoonlijke leven integreerden.¹³³

Marinetti's gewelddadige betogen kan men gerust overspannen teksten noemen. Hoewel hij de integratie in de kunst van het moderne, door de techniek gedomineerde leven proclameerde, maakte hij, net als de andere Italiaanse futuristen, zijn programma weinig expliciet. De manifesten van de Italiaanse futuristen moet men dan ook allereerst lezen als provocerende, emotionele lyriek met duidelijke poëtische kenmerken – er is bijvoorbeeld sprake van vele fonologische herhalingen in het gebruikte vocabulaire – waarin de verheerlijking van geweld centraal staat. Geweld werd gezien als de uiterste vorm van provocatie. De futuristen beschouwden, Marinetti voorop, geweld als het middel bij uitstek om hun doel, vernieuwing in de kunst, te realiseren. Met hun instemming liepen de meeste manifestaties uit op vechtpartijen en schandalen en trokken ze de aandacht van het publiek. Het feit dat Marinetti in 1910 werd gearresteerd nadat zijn roep om oorlog tot vechtpartijen had geleid, lag voor de futuristen geheel in de lijn van hun programma's.

Er is eerder gewezen op invloeden van de Italiaanse futuristen op het werk van Armando. Ton Anbeek merkt bijvoorbeeld in *Geschiedenis van de literatuur in Nederland* naar aanleiding van Armando's tekst 'Huilen met Remco' uit 1964 op dat 'Marinetti weer was opgestaan' en dat Armando 'voor de techniek' was.¹³⁴ 'Huilen met Remco' is als een bespreking van Remco Camperts dichtbundel *Dit gebeurde overal* uit 1962 vermomd, maar is in feite een programmatische tekst waarin Armando een anti-lyrische, 'nieuwe poëzie' proclameert. Het verschijnt in het nummer van *Gard sivik* dat aan deze poëzie is gewijd.¹³⁵

Anbeek laat het bij deze opmerking, maar Han Foppe gaat in een essay uitgebreid in op de futuristische aspecten van de poëzie uit *Gard sivik* en *De nieuwe stijl*.¹³⁶ Hij concentreert zich op het Italiaanse futurisme als een stroming die de ingrijpende invloed van het moderne, door de technische vooruitgang bepaalde leven op de mens centraal stelt. Foppe ziet invloeden van de Italiaanse futuristen op de dichters van de 'nieuwe poëzie' in 'een verzakelijking [en] toenemende aandacht voor een grootstedse werkelijkheid.' Hij behandelt de invloed van de futuristen op de poëzie van onder anderen Sleutelaar, Verhagen, Vaandrager, Cassuto en Armando. Wat betreft Armando meent hij geen duidelijke invloeden te kunnen vaststellen: 'In de eenzijdig op geweld gefixeerde gedichten is geen plaats voor de vermenselijking van de door de techniek aangereikte mogelijkheden [...]'¹³⁷ Foppe brengt wel Armando's 'agrarische cyclus' ter sprake, een van de bekendste *readymades* die hij in de periode waarin hij in *Gard sivik* publiceerde, heeft gemaakt, maar ziet deze cyclus in de eerste plaats als een





gedicht over 'de dynamiek van het boerenbedrijf'.¹³⁸ Hij vindt overigens één gedicht te mager om over werkelijke invloed van de futuristen te kunnen spreken. Foppe gaat in het artikel niet voorbij aan de exaltatie in de teksten van Marinetti; sprekend over de verwantschap tussen Marinetti en de dichters Verhagen en Cassuto stelt hij dat de exaltatie van de futuristen in het werk van deze twee dichters ontbreekt.

Exaltatie is dan wel geen onderdeel van Armando's realistische poëzie uit de jaren zestig die Foppe behandelt, maar kan niet worden genegeerd als een belangrijk kenmerk van de poëzie die hij vóór deze tijd schreef. Het is duidelijk dat zowel Anbeek als Foppe Marinetti's manifesten primair als metateksten beschouwen en dus voorbijgaan aan de invloeden op Armando van de vernieuwende literair-poëtische aspecten van Marinetti's teksten, waarvan het gewelddadige en geëxalteerde taalgebruik het belangrijkste is.

De opvallendste parallellen tussen de manifesten van Armando en Marinetti bestaan uit het agressieve taalgebruik en de fascinatie voor oorlog en strijd. De strijdlustige taal van Armando's manifesten vertoont duidelijke overeenkomsten met de 'eerste eisen gedicteerd aan alle *levende* mensen op aarde' uit 'Oprichting en manifest van het futurisme', Marinetti's eerste manifest uit 1909. Ik citeer hieruit drie punten met betrekking op het schrijver- en dichterschap die Armando in de jaren vijftig zeker hebben aangesproken:

3. Tot nu toe verheerlijkte de literatuur de peinzende onbeweeglijkheid, extase en slaap. Wij willen de agressieve beweging verheerlijken, de koortsachtige slapeloosheid, de snelle passen, de salto mortale, de oorvijg en de vuistslag.
[...]
6. De dichter moet zich vol vuur, schittering en mildheid overgeven, om zo de geestdriftige moed der oerelementen te vergroten.
7. Er bestaat nog slechts schoonheid in de strijd. Een kunstwerk dat geen agressief karakter heeft kan nooit een meesterwerk zijn. Poëzie moet opgevat worden als een heftige aanval op de onbekende machten, om ze zo te dwingen zich aan de mens te onderwerpen.¹³⁹

'Credo 1' en 'Credo 2' bevatten veel elementen die verwant zijn met deze en andere uitspraken van Marinetti, zie bijvoorbeeld de volgende passage uit 'Credo 1':

er moet een geheel nieuwe kunst komen en alles wijst er op, dat ze komt.
niet 'mooi en lelijk' meer, niet 'goed en kwaad' meer (ze bestaat nog steeds), maar een kunst die geen kunst meer is, maar een gegeven feit (als onze schilderijen).
de weg hiertoe moet zijn: meedogenloos en onherroepelijk, zoals de zon praat. [...] armando (allang niet meer crimineel maar een kleine dromer) zegt: niet zacht zijn als het mos tegen de muur van een kerk,
niet kerkelijk als een hemeldragonder,
maar hemels als een kanon.¹⁴⁰





Het pamflet 'Bekendmaking', een van de manifesten van de Nederlandse Informele Groep, ontleent zijn provocerende karakter in de eerste plaats aan de vormgeving die is geïnspireerd op proclamaties van de nationaal-socialisten. De tekst is door alle vijf de leden van de groep ondertekend. Armando's persoonlijke thema's en idioom klinken hier een stuk gematigder in door dan in de teksten die hij onder zijn eigen naam publiceerde. De leeftijdsgrens voor vernieuwers in de kunst wordt in de 'Bekendmaking' provocerend bij veertig getrokken:

De Hollandse Informele Groep is van zins hen, die de leeftijd van 40 jaar hebben bereikt en vóór hun bekering in woord en daad een overtuigd tegenstander waren van de abstracte kunst, maar nu zo'n begrip tonen voor de veranderde tijden, gratis een tekening of ander passend geschenk ter beschikking te stellen.¹⁴¹

Vernieuwers zullen altijd hun jeugd benadrukken, maar ook Marinetti legde de grens op provocerende wijze bij veertig jaar; tot vernieuwende inzichten zal men daarna volgens hem niet snel meer komen:

De oudsten onder ons zijn dertig jaar: wij hebben dus nog minstens tien jaar om ons werk te voltooien. Als we veertig zijn, laat dan andere mannen, die jonger en sterker zijn dan wij, ons maar in de prullenmand gooien, als nutteloze manuscripten. – Wij verlangen daarnaar!¹⁴²

Een verklaring voor een aantal woorden uit de *Verzamelde gedichten* die als *Fremdkörper* binnen het gehele oeuvre gelden moet mijns inziens mede in Armando's fascinatie voor de taal en beeldspraak van Marinetti's agressieve teksten worden gezocht. Ik geef een aantal voorbeelden.

Het hierboven aangehaalde manifest van Marinetti begint met de beschrijving van het ontwaken van een stad waar 'wij [...] mijn vrienden en ik' na een doorwaakte nacht opspringen bij 'het ontzaglijke geluid van de enorme trams met twee verdiepingen en onder het raam de uitgehongerde auto's horen brullen.' Lyrische beelden van de moderne stad die door de dynamiek van haar voertuigen wordt gekarakteriseerd, worden in dit manifest verbonden met een meer aardse beeldspraak waarin de zon steeds een grote rol heeft: 'Kijk, op aarde breekt de allereerste morgenstond aan! Er is niets dat de schittering evenaart van het rode zonnezwaard dat voor de eerste maal ten strijde trekt in onze duizendjarige duisternis!..¹⁴³ Deze lyriek moet Armando hebben aangesproken – het is trouwens bekend dat ook de Italiaanse futuristen door de metaforische en geëxalteerde taal van Lautréamont waren gefascineerd. De zon en de aarde als mythische, scheppende krachten komen in al het poëtische werk van Armando voor. In de *Verzamelde gedichten* speelt de zon een bepalende rol in regels als '[...] hoe ingetogen is de hand / waarmee zij de zon boetseren om slechts te leven om te doden' uit '*wat vader, de lust tot wezen en inkeer, de ver-*'.¹⁴⁴ Ook 'duizend' gebruikt hij vaak om een mythische oneindigheid mee aan te duiden, bijvoorbeeld – hier in combinatie met 'zon' – in de regels 'duizend zonnen dovend / , levenslang als wond.' uit '*heerser. de*



legers en in het monostichon 'gelukkig nog duizenden slachtoffers'.¹⁴⁵

De teksten van Marinetti *cum suis* kan men als stadslyriek lezen. De stad is immers de plek bij uitstek waar de snelheid en vooruitgang van de moderne tijd zich het duidelijkst laat ervaren.

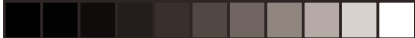
Wanneer men de gedichten uit de *Verzamelde gedichten* met die uit de latere bundels vergelijkt, blijkt dat Armando in de debuutbundel de plaats van handeling minder duidelijk definieert dan in de poëzie die daarna is verschenen. De gedichten hebben wel al de onbepaaldheid van plaats met de latere poëzie gemeen: locaties worden consequent nooit geografisch benoemd. In de poëzie die Armando na de debuutbundel publiceert, liggen de locaties echter vast en zijn ze beperkt: het vertelde speelt zich af in een bos, aan de bosrand, op het slagveld of in een niet nader gedefinieerd gebouw of huis. De plaats van handeling is in feite steeds een beladen plek in de nabijheid van een geantropomorfiseerde 'schuldige' natuur die gewelddadigheden (uit het verleden) negeert. In de *Verzamelde gedichten* komt dit beeld ook voor; het is echter duidelijk dat Armando in deze gedichten de plaatsen waar de handelingen zich afspelen, nog niet zo strikt heeft afgebakend. De bundel is de enige waarin het substantief 'stad' een aantal keren voorkomt. Uit de betreffende gedichten spreekt, weliswaar minder benadrukt dan bij Marinetti, ook fascinatie voor 'de stad' als zinnebeeld van dynamiek. Een voorbeeld is 'zo schreeuwen zo vechten de zonnen' waarin overigens wederom 'oorlog' een positieve connotatie krijgt. Ik citeer de tweede strofe:

oevers zo geel zij zijn betreden domme man
uit de nacht komt een rasechte stad
tanden van ijzer zo lief als de oorlog
gedoemd te leven in een bruiloft¹⁴⁶

Twee gedichten waarin leeuwen figureren, geven net als een aantal andere gedichten waarin Armando een nachtmerrie-achtige afreis verbeeldt – vaak slaat 'men' in gezelschap van dieren 'op hol' – een dynamisch beeld van een vlucht, wat goed als een metafoor voor een artistieke verandering of omwenteling kan worden geïnterpreteerd. De twee gedichten doen sterk denken aan Marinetti's manifest 'Laten wij het maanlicht doden' uit 1909, waarin overigens ook de rol en betekenis van de vrouw bij Marinetti duidelijk wordt verwoord. Ook wat dit betreft is er sprake van een overeenkomst tussen Marinetti's teksten en die van Armando.¹⁴⁷ Het atypische leestekengebruik in de *Verzamelde gedichten*, met de vele vraag- en uitroeptekens, zou overigens eveneens tot Marinetti's invloed kunnen worden herleid.

In 'Laten wij het maanlicht doden' spoort Marinetti de 'broeders futuristen' aan om de stad, hier 'Verlamming' en 'Jicht' genoemd, te verlaten en

[...] alle tradities in de lucht te laten vliegen als vermolmde bruggen!... Oorlog?...
Jazeker: dat is onze enige hoop, onze reden van bestaan, onze enige wil!... Ja,
oorlog! Tegen jullie, die te langzaam sterven, en tegen alle doden die ons de weg
versperren!...



Ja, al onze zenuwen vragen om oorlog en minachten de vrouw, omdat wij vrezen dat smekende armen onze knieën zullen omklemmen op de ochtend van het vertrek!... Wat denken ze wel, de vrouwen, de lieden met een zittend leven, de invaliden, de zieken en alle voorzichtige raadgevers? Liever dan hun wankelmoedige leven, dat gebroken wordt door lugubere doodsangsten, sidderende slaap en hevige nachtmerries, kiezen wij een gewelddadige dood, en wij verheerlijken haar als de enige dood die de mens, een roofdier, waardig is.¹⁴⁸

De 'broeders' stormen met de 'gekken' en roofdieren die door hen worden bevrijd in woeste razernij over de stadsmuren. In deze absurde fantasie domineert het beeld van een steeds sneller voortjagende kluwen mensen en dieren, die steeds in wisselende volgorde wordt beschreven:

Wij stortten ons naar buiten, samen met de wilde gebarende gekke mannen, en de vrouwen met hun verwarde haren, de leeuwen, tijgers en panthers, die ongezaald bereiden werden door ruiters, waanzinnig verward in hun roes, verwrongen, uitzinnig.¹⁴⁹

De drie diersoorten die Marinetti hier noemt komen ook in de *Verzamelde gedichten* voor.¹⁵⁰ In de niet nader verklaarde afreis uit '*steeds sta ik stil op mijn lichaam*' hebben ook leeuwen een rol. Ik citeer de eerste strofe:

steeds sta ik stil op mijn lichaam
tree voor tree verandert in een knecht
vijf zwepen in de koffer en vlug dan als een vleugel
klappend met de tong over de dikke poten der leeuwen
het leeuwenhok! we rennen in gedachten,
volgorde: leeuwen, ik en het bloedend vlees¹⁵¹

Het eenstrofige '*blank verrees de stad*' bevat mijns inziens een evidente verwijzing naar Marinetti, maar is tevens wederom een goed voorbeeld van het feit dat de centrale thema's die Armando in zijn literaire en beeldende werk heeft ontwikkeld, al in de vroege poëzie aanwezig zijn:

blank verrees de stad,
waar sidderend het jonge groen zijn armen vouwde
en bad op de schouders van mijn dienaren.
mijn dolk verraste fenika een antiquair.¹⁵²





‘Stad’, ‘fenika’ en ‘antiquair’ zijn woorden die in de latere poëzie niet meer voorkomen. De betekenis van ‘stad’ kwam al ter sprake; ‘fenika’ en ‘antiquair’ moet men beschouwen als *hapaxen*: hun betekenis is extra geladen omdat Armando ze slechts éénmaal in het poëtische oeuvre gebruikt. In het hermetische gedicht kunnen de lichamelijke begrippen ‘armen’ en ‘schouders’ verder worden herkend als betekenisvolle elementen uit zijn persoonlijke code. Ook hier lijken ze, zeker in combinatie met ‘dolk’, als *pars pro toto* te verwijzen naar een misdrijf dat door het lyrisch subject is gepleegd. ‘Mijn dolk’ is synoniem met ‘mes’, het moordwapen in Armando’s codetaal. ‘Armen [van] het jonge groen’ kan men ook begrijpen als een schuldig *pars pro toto* voor het landschap dat getuige was van een misdaad.

Net als in zeer veel gedichten gebruikt Armando ook hier de eerste en de derde persoon. Het is niet duidelijk of het eenzelfde persoon betreft, maar het afwisselende gebruik werkt in ieder geval verhullend.

Het woord ‘antiquair’ laat zien dat het gedicht niet alleen het dominante thema van ‘de moord’ behandelt. In Marinetti’s futuristisch manifest valt op dat hij, wanneer hij gevestigde kunstinstituties aanvalt, hierbij ook ‘antiquairs’ betreft. Na de elf stellingen waarmee het manifest begint – waarvan ik er hierboven drie heb geciteerd – volgt een toelichting van enkele pagina’s waarin Marinetti het begrip futurisme introduceert. De toelichting begint als volgt:

Vanuit Italië lanceren wij dit manifest van meeslepend en brandstichtend geweld, waarmee wij heden het Futurisme oprichten, omdat wij dit land willen bevrijden van zijn stinkende kanker van professoren, archeologen, gidsen en antiquairs.¹⁵³

‘Fenika’, het andere *Fremdkörper* uit ‘*blank verrees de stad*’, is Italiaans (fenica) voor fenicisch en geldt als een tweede verwijzing naar Marinetti. Door de dubbele verwijzing moet het gedicht als een poëticaal gedicht worden begrepen.

In een aantal van zijn vroege gedichten benadrukt Armando, net als in zijn manifesten, dat de tijd rijp is voor vernieuwingen in de (beeldende) kunst en de poëzie. Agressieve taal en een fascinatie voor macht en oorlog verwijzen niet alleen naar de dominante thema’s in zijn werk; ze moeten ook worden begrepen als metaforen voor vernieuwing.

Hoe ingenieus de persoonlijke thematiek met de drang tot poëtische vernieuwing is verweven, blijkt uit Armando’s keuze voor het woord ‘fenika’. Behalve naar de oude, rijke cultuur van de Feniciërs verwijst het naar de mythologische vogel Phoenix, dienaar van de zonnegod Phoebus, die zich elke duizend jaar verjongt. Phoenix is het symbool van de wedergeboorte of de eeuwigheid van het leven. In de vroeg-christelijke kunst is deze rode vogel overigens het symbool van de verrijzenis en in het bijzonder van Christus’ verrijzenis. Het poëtische gedicht behandelt tevens een thema dat Armando in al het literaire werk behandelt en in verband staat met ‘de moord op de Duitse soldaat’, namelijk de wens om de doden weer levend te maken.





IV Een mythisch ‘stil gevecht’: de poëzie uit de jaren zeventig. *Hemel en aarde, De denkende, denkende doden en Het gevecht*

1 Inleiding

In de jaren zeventig heeft Armando drie dichtbundels gepubliceerd: *Hemel en aarde* (1971), *De denkende, denkende doden* (1973) en *Het gevecht* (1976).

In dit hoofdstuk staan de thematische en idiomatische karakteristieken van deze bundels centraal. Hierin domineren dezelfde thematiek en hetzelfde idioom die Armando's hele literaire oeuvre kenmerken. Maar er zijn ook belangrijke verschillen. De poëzie die Armando in de jaren zeventig heeft gepubliceerd, is niet meer openlijk gewelddadig, zoals in de jaren vijftig, en de breuk met de realistische poëzie uit de jaren zestig, is ook duidelijk. De strijd die in de bundels wordt gevoerd is een mythisch ‘stil gevecht’ dat romantische kenmerken heeft. ‘Stilte’ en ‘zwijgen’ zijn voor deze bundels belangrijke begrippen, net als de tegengestelden ‘spreken’, ‘klinken’ en ‘woord’.¹ Geweld wordt gesuggereerd en niet meer met veel bloed en andere gruwelijkheden verbeeld. Verder zijn provocerende elementen afwezig.

De bundels zijn cyclisch. *De denkende, denkende doden* bestaat als enige uit twee cycli: een lange, ‘De denkende, denkende doden’ en een korte: ‘Vorstin der machtelozen.’ De laatste is een jaar eerder, in 1972, als een geïllustreerde, bibliothele uitgave verschenen.

De cycli kenmerken zich door een duidelijke en gecontroleerde constructie. In tegenstelling tot de *Verzamelde gedichten* waarin de genetische ordening een verhullend karakter heeft, lijkt Armando in *Hemel en aarde, De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* ondertitels, afdelingstitels, motto's en paratekstuele elementen te hebben toegevoegd om belangrijke formele en thematische aspecten te benadrukken of te verduidelijken. De explicatieve functie van de ondertitels benadrukt hij in een interview:

Misschien wilde ik de lezer wel tegemoet komen, want ik hoorde veel klachten dat het werk zo verdomd moeilijk was. Ik kan me herinneren dat een bekende criticus ooit eens in wanhoop in z'n kritiek schreef: waar heeft die Armando het in godsnaam over. Ik heb altijd gedacht dat dat nogal duidelijk was. Zulke reacties hebben me er misschien toe verleid om het werk iets nader aan te duiden.²

Het idioom dat Armando in de bundels gebruikt, is beperkter dan dat van de *Verzamelde gedichten*. Aan het kernidioom heeft hij een romantisch, verheven aandoend idioom toegevoegd. Daarbij is er sprake van een archaïsch taalgebruik en zijn de verwijzingen naar de Bijbel en de mythologie minder verbloemd dan in de *Verzamelde gedichten*. Ondanks het hermetische karakter van de gedichten is het verder duidelijk dat Armando in de cycli, net als in de *Verzamelde gedichten*, een (anti)scheppingsmythe vertelt. In ‘Vorstin der machtelo-





zen' wordt dit aspect sterk verhuld; het is mij pas na een analyse en interpretatie in verband met de bijbelse intertekst duidelijk geworden. Het verslag van deze analyse en interpretatie vormt de kern van het slothoofdstuk.

Mijn keuze om *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* als een eenheid te behandelen, wordt door de idiomatische, formele en thematische overeenkomsten van de drie bundels gemotiveerd. In het geautoriseerde interview met Armando wijst Heymans op deze eenheid door op te merken dat *De denkende, denkende doden* is geschreven als een vervolg op *Hemel en aarde*. In de uitgebreide verhandeling over *Het gevecht* in het *Lexicon van literaire werken* schrijft Jaap Goedegebuure dat *Het gevecht* en *De denkende, denkende doden* gelijktijdig zijn ontstaan.³ De overeenkomsten betreffen ook de protagonisten. Thematische en semantische verwantschap wijzen erop dat men de protagonisten uit alledrie de bundels als dezelfde moet beschouwen. Ik zal daarom spreken van één lyrisch subject en dezelfde overige lyrische personages.

Dagboek van een Dader (1973) werd eveneens in dezelfde periode geschreven en kan mijns inziens voor de analyse en interpretatie van de poëzie uit de jaren zeventig niet worden genegeerd. Het fictionele *Dagboek van een Dader* is opgebouwd uit gedateerde aantekeningen. Het zijn zeer korte, met veel wit gezette prozafragmenten die om die reden door de kritiek vaak als poëzie zijn gerecipiëerd. De status die aan het *Dagboek* wordt toegekend is voor dit onderzoek niet relevant, wel belangrijk is dat Armando ook hierin hetzelfde romantische en verheven idioom hanteert als in *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht*.⁴ Het vertellend subject kan als identiek met het subject van de dichtbundels worden geïdentificeerd. Daarnaast is de afbeelding op de voorzijde verwant met de afbeeldingen op *Hemel en aarde* en *Het gevecht*.

In een uitgebreide studie over Armando's beeldende en literaire oeuvre, waarin hij overigens aan *Dagboek van een Dader* een sleutelpositie binnen Armando's oeuvre toekent, spreekt Ernst van Alphen zich uit tegen een biografische lezing van het oeuvre. Hij vindt dat het werk te vaak slechts als een individuele herinnering aan de Tweede Wereldoorlog wordt geïnterpreteerd. Deze benadering, die volgens Van Alphen beperkend is omdat hiermee de relatie van het werk tot beeldende en literaire tradities wordt genegeerd, zou Armando tot 'een instituut [...] op het gebied van de culturele herinnering van de Tweede Wereldoorlog' hebben gereduceerd.⁵ In zijn inleiding definieert Van Alphen de twee uitgangspunten van zijn studie. Het eerste is de benadering van het oeuvre als een onlosmakelijk geheel dat door 'een samenstel van motieven' in de verschillende disciplines wordt bepaald. Het tweede is de definitie van Armando's specifieke plaats binnen de verschillende artistieke tradities waartoe hij behoort. Hoewel Van Alphen tot interessante inzichten komt, wil ik wat betreft zijn benadering van het literaire werk de volgende twee opmerkingen maken. Terwijl hij verduidelijkende relaties weet te leggen tussen de beeldend kunstenaar Armando en een aantal kunstenaars uit de traditie, lost hij wat betreft de literator zijn belofte niet in: de relatie met de Nederlandse en / of internationale literaire traditie komt in zijn studie niet aan de orde. Verder moet, ook omdat Van Alphen stelt dat in Armando's werk de Tweede Wereldoorlog het motief is om 'ons te doordringen van het volstrekt unieke van oorlogservaringen', zijn terughoudendheid wat betreft de biografie als een beperking worden gezien.⁶ Van Alphen's analyse en interpretatie van het *Dagboek* is hiervan een goed voorbeeld.⁷ In zijn behandeling





van het boek, waarvan hij het poëtische en het zelf-reflexieve karakter benadrukt, negeert hij elke vorm van autobiografische verwijzing, zoals bijvoorbeeld het feit dat de eerste en laatste dagboekaantekening zijn gedateerd op Armando's geboortedag, 18 september. Dit komt geforceerd over.

In dit hoofdstuk gaat veel aandacht uit naar de intertekstuele relatie die de bundels uit de jaren zeventig met een aantal literaire teksten aangaan, onder andere de teksten waaraan de motto's van de bundels zijn ontleend. Intertekstualiteit in het geval van Armando's poëzie – en zijn gehele literaire oeuvre – betekent in belangrijke mate ook oeuvre-intertekstualiteit. Wat betreft de intertekstualiteit van het eigen werk, concentreer ik me in dit hoofdstuk niet alleen op *Dagboek van een Dader*, maar ook op *De straat en het struikgewas*, *Aantekeningen over de vijand* en een aantal Berlijnse essays.

2 Formele en paratekstuele kenmerken van de bundels uit de jaren zeventig

1 *Hemel en aarde. Een heroische cyclus in 3 delen*

Zeven jaar na Armando's debuut verschijnt in de serie 'Literaire Reuzenpockets' van Uitgeverij de Bezige Bij een nieuwe bundel: *Hemel en aarde. Een heroische cyclus in 3 delen*. Een klein aantal gedichten hieruit werd in 1970 en 1971 in andere constellaties in het literaire tijdschrift *Soma* voorgepubliceerd.⁸

Hemel en aarde is de meest omvangrijke van de drie bundels en bevat 56 titelloze gedichten van wisselende lengte en een wisselend aantal strofen. Ze zijn verdeeld over drie afdelingen van bijna gelijke lengte: 'De schepping', 'Het gevecht' en 'De ondergang'. Aan alle drie gaat een motto vooraf.

De eerste afdeling heeft als enige een plaats- en tijdsvermelding: 'Lanzarote 1970'. De afdeling telt negentien gedichten en opent, net als de laatste afdeling, met een citaat van Jünger: 'Was könnte auch heiliger sein als der kämpfende Mensch? Ein Gott?' De tweede afdeling bevat 22 gedichten. Hieraan laat Armando een motto voorafgaan dat hij aan Adalbert Stifter ontleende: '... es ging kein Lüftchen, und zeitweise sang noch die Lerche.' Zoals bij alle motto's in de poëzie, vermeldt hij de herkomst niet, maar het citaat is uit de novelle *Abdias* (1842) afkomstig. De regel staat in de passage die direct volgt op de beschrijving van hoe Ditha, de zestienjarige dochter van de hoofdpersoon Abdias, door een bliksemstraal wordt getroffen:

Kein Tropfen Regen fiel, nur die dünnen Wolken rieselten, wie schnell gezogene Schleier, über den Himmel.

Der Greis gab nicht einen Laut von sich, sondern er starrte das Wesen vor sich an, und glaubte es nicht, daß dies Ding seine Tochter sei. Ihre Augen waren geschlossen und der redende Mund stand stille.

Er schüttelte sie, und redete ihr zu – aber sie sank aus seiner Hand und war tot.

Er selber hatte nicht die geringste Erschütterung empfunden. Draußen war es, als





sei auch noch kein Gewitter an die Stelle gekommen. Die folgenden Donner waren wieder ferne, es ging kein Lüftchen, und zeitweise sang noch die Lerche.

Dann stand der Mann auf, lud das tote Mädchen mechanisch auf eine Schulter und trug sie nach Hause.⁹

De derde afdeling van *Hemel en aarde* bestaat uit vijftien gedichten en opent met het volgende citaat van Jünger: 'Was ist Geburtsschmerz, was ist Todesschmerz bei diesem Spiel? Vielleicht sind beide identisch, wie ja der Sonnenuntergang zugleich auch Sonnenaufgang für neue Welten ist.' De beide aan Jünger ontleende motto's zijn afkomstig uit *Der Kampf als inneres Erlebnis* uit 1922, dat wordt beschouwd als Jüngers theoretische onderbouwing van *In Stahlgewittern* waaraan Armando een motto voor de *Verzamelde gedichten* heeft ontleend.

Op het voorplat van *Hemel en aarde* staat een afbeelding naar een fragment van *Die Alexanderschlacht* (1529) van Albrecht Altdorfer. Het is Altdorfers bekendste werk.¹⁰ Op het grote paneel is in vogelvluchtperspectief de veldslag bij Issos afgebeeld. Tijdens deze legendarische slag versloeg Alexander de Grote in 333 v.Chr. het Perzische leger van koning Darius. De slachtoffers vielen vooral aan Perzische zijde: er was sprake van tienduizenden doden en duizenden soldaten werden als slaaf weggevoerd. Issos, een oude stad in Midden-Azië, was gelegen aan wat nu de Golf van Iskenderun heet, in het huidige Turkije.

Op het paneel zijn op de achtergrond een impressie van enkele – imaginaire – Duitse steden, de Alpen en een meer afgebeeld. Slechts met behulp van de tekst op een schild midden in het bovenste deel van het paneel, en de inscripties op banieren, kan men afleiden dat het hier om de slag bij Issos gaat. Mede door het perspectief neemt men de infanteristen en cavaleristen van de beide legers als één uniforme massa waar.

Het leger van Alexander vecht met speren van vijfeneenhalve meter lang. Op het paneel wijzen ze, in slagorde, waaivormig in dezelfde richting: het lijkt alsof ze door een windvlaag worden gebogen. Op veel van zijn schilderijen van historische veldslagen geeft Altdorfer een organisch beeld van grote hoeveelheden slagklare wapens. Hij verbindt hiermee de natuur, die op al zijn doeken een belangrijke rol speelt en waarvan hij de autonome kracht benadrukt, met de cultuur. Eén van de vele mythen over Alexander stelt overigens dat zijn macht zo groot was, dat zelfs de natuurelementen hem gehoorzaamden.¹¹

Op de *Alexanderschlacht* berijden de belangrijkste veldheren een wit paard. Eén van hen moet Alexander zijn. Om hem van de andere strijders te onderscheiden, is kennis van de geschiedenis nodig. In het bovenste deel van het paneel is veel ruimte gereserveerd voor een theatrale, onstuimige lucht met lichte en donkere tinten waarin een grote, oranje-rood gekleurd ondergaande zon en een maansikkel zichtbaar zijn. De zon domineert het natuurbeeld met haar grootte en licht. De bergketens lijken, net als de wolken en de slagorde van de wapens, te zijn gevormd door de wind.

Voor de afbeelding op het voorplat van *Hemel en aarde* is gekozen voor een uitsnede van een relatief klein fragment van de rechterzijde van het middelste deel van het paneel. De afbeelding is in groen met bruin en enigszins glanzend afgedrukt – K. Schippers spreekt in zijn recensie van een 'geoxideerde bronskleur'.¹² De kleurstelling is ook gebruikt voor de in dezelfde serie gepubliceerde bundel *Duizenden zonsondergangen* van Hans Verhagen, die ook in 1971 is verschenen.¹³ Op de voorzijde van Verhagens bundel staat een afbeelding





naar *Das Kreuz an der Ostsee* van Caspar David Friedrich. De wijze waarop beide dichters elkaar mogelijk hebben beïnvloed laat ik hier buiten beschouwing – Verhagen besteedt bijvoorbeeld in een korte cyclus aandacht aan Maria Magdalena en verwijst met de afbeelding van het schilderij van Friedrich naar het passieverhaal, terwijl Armando's poëzie zowel zinspelingen op Maria Magdalena als het lijden van Christus bevat. Ik wil op deze plaats verder volstaan met de opmerking dat niet alleen de inhoud maar ook de vormgeving van de beide publicaties voor de kritiek als verrassend, en in een aantal gevallen ook als vernieuwend, werden gezien en aanleiding waren om te spreken van een nieuwe romantische tendens.¹⁴ Volgens Goedegebuure 'bezegelden' de beide bundels 'de doorbraak van de neoromantiek in Nederland'.¹⁵

Op het voorplat van Armando's bundel is linksonder een stadje zichtbaar; twee hoge torens steken boven de bergen uit. Men ziet verder bergketens, het meer – waarop enkele boten varen – en de grillige wolkenhemel. De zon neemt een prominente plaats in. Vergeleken met het paneel is het perspectief van de uitsnede heel anders: de blik van de kijker wordt naar de zon getrokken en ook de horizon vraagt hier meer aandacht. De voor het paneel betekenisvolle teksten – onder andere zijn dit de vermelding van de aantallen soldaten van de beide legers, de verslagenen en de doden in duizend- en tienduizendtallen – staan niet op de uitsnede en er is geen enkel levend wezen zichtbaar, laat staan de enorme, vechtende soldatenmassa. De landschappelijke aspecten van het paneel staan op de uitsnede centraal. Armando verwijst ermee naar het historische paneel, maar lijkt tevens een hommage te brengen aan de andere Altdorfer: niet de schilder van historische en allegorische taferelen, maar de Altdorfer die bekend staat als de eerste Duitse landschapsschilder.

Achterop *Hemel en aarde* staat een korte, introducerende tekst die de lezer nieuwsgierig moet maken naar de inhoud van de bundel. Hierin is te lezen dat Armando

na 7 stille jaren [...] aan zijn comeback [is] begonnen in de beeldende kunst en in de poëzie. De agressieve geladenheid en perverse wreedheid die zowel zijn 'peintures criminelles' ('52) als zijn eerste gedichten kenmerkten (debuut Podium '53) zijn uitgewoed. [...]

Armando vecht niet meer, hij verhaalt het gevecht. De nooit aflatende strijd van de mens met 'de stank mens', van de mens met de natuur, autoritair en zonder mededogen. Bezonkenheid en weemoed heersen in zijn nieuwste werk. In romantische tekeningen, leeg op een enkele sensibel neergezette lijn na, die verheven landschappen doen vermoeden. In zijn gedichten, geschreven in een geserreerde stijl maar van een intense emotionele inhoud, die een spanning weergeven.

De tekst besluit met de stelling dat Armando's bron 'altijd dezelfde [is] gebleven, eigen herinneringen: het geobsedeerd zijn door de raadselachtige gedragingen van mensen in "Ausnahmesituationen".

Naast het haast mythische beeld dat wordt gegeven van de dichter die zeven jaar heeft gezweven – deze periode is overigens onder andere besteed aan het maken van *de ss'ers* dat in 1967 is verschenen – valt in de tekst op dat voor het nieuwe beeldende en poëtische werk





dezelfde kwalificaties worden gebruikt: beide kunstuitingen worden nadrukkelijk in elkaars verlengde beschouwd. Met het onderstrepen van het landschappelijke karakter van het beeldende werk is ook het belang van de natuur voor de poëzie onderschreven. Met 'de stank mens' wordt verwezen naar de woordverbinding 'die onmetelijke stank mens' uit het gedicht 'vermoedelijk is hij ontkomen, aan wie kan zij niet zeggen' uit de *Verzamelde gedichten*.¹⁶ Het citaat verbindt *Hemel en aarde* wel degelijk met het debuut en moet, gezien het thema van het gedicht, worden gelezen als een verhulde verwijzing naar 'de moord op de Duitse soldaat'. Dezelfde functie heeft het op het achterplat gebruikte substantief *Ausnahmesituationen*.

2 De denkende, denkende doden. Herinneringen

De denkende, denkende doden werd in 1973 door De Bezige Bij uitgegeven. Het verscheen als nummer 25 in de zogenoemde paarse serie en is een sobere uitgave: de voorzijde is effen paars zonder enige afbeelding en er zijn geen flap- of achterplaatteksten.

Met de ondertitel 'Herinneringen', suggereert Armando een eenheid die door de hechte compositie wordt bevestigd. De eerste van de twee cycli die de bundel bevat, 'De denkende, denkende doden', telt 54 titelloze, meest korte gedichten. De tweede, 'Vorstin der machtelozen', bestaat uit acht gedichten zonder titel. Een aantal gedichten werd in korte reeksen voorgepubliceerd in *Barbarber*, *Raster*, *Soma* en de bloemlezing *Gedichten 1971*.¹⁷ Eénmaal werd hierbij een reekstitel gebruikt: 'Herinneringen'. In de voorpublicaties staan de gedichten in een andere constellatie dan in de bundel. Zowel in *Raster* als in *Soma* werden gedichten uit de beide cycli samen in een reeks gepresenteerd.

Tussen 'Vorstin der machtelozen' en de overige cycli bestaan niet alleen thematische, maar ook formele verschillen. De lengte van de gedichten varieert van vier tot negen regels. Terwijl bijvoorbeeld de cyclus 'De denkende, denkende doden' door de variabele lengte van de gedichten, maar ook door de zeer wisselende lengte van de dichtregels, een enigszins grillig beeld geeft, bestaat 'Vorstin' uit regelmatige blokjes tekst met regels van ongeveer gelijke lengte die gemiddeld iets langer zijn dan in Armando's poëzie gebruikelijk is.

De eerste cyclus heeft geen afdelingstitel: na de titelpagina volgt een motto, waarna op pagina 7 het eerste gedicht is gezet. Het motto bestaat uit de vijf eerste regels van de slotstrofe van de eerste elegie van de *Duineser Elegien* (1922) van Rainer Maria Rilke:

Schliesslich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten,
man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man der Brüsten
milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so grosse
Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft
seliger Fortschritt entspringt –: könnten wir sein ohne sie?¹⁸

Met de *Duineser Elegien* 'probeerde Rilke een eigen mythe te formuleren, die als alternatief kon dienen voor de christelijke mythe'.¹⁹ Deze mythe moet men in Nietzscheaans perspectief





zien: net als Nietzsche wenste Rilke zich niet neer te leggen bij het besef dat de geldigheid van de christelijke mythe verdwijnt en de ondergang van het avondland. Hij zag het als zijn dichterlijke taak om een nieuwe zingeving van het bestaan te scheppen en verkondigde de 'verinnerlijking' van de mens. Met de *Elegien* wilde Rilke de 'nieuwe mens' van zijn eigen mythische allure bewustmaken en hem aanzetten om met een nieuw bewustzijn met de ruimte om te gaan – Rilke gebruikte hiervoor het begrip *Weltinnenraum*. De mens moet zich spiegelen aan kinderen, dieren en engelen die de ruimte als mythisch verbeeld en tijdloos ervaren. In de *Weltinnenraum* is er volgens Rilke geen onderscheid tussen heden en verleden en geldt de dood als een andere verschijningsvorm van het leven. Aarde en eeuwigheid zijn in de *Weltinnenraum* gelijkwaardig. De dichter leidt de lezer hierin binnen met de dichtcyclus waarin hij leven en dood als gelijke toestanden prijst.

Het in de *Elegien* ontwikkelde filosofische gedachtengoed was te weinig overtuigend om navolging te krijgen. Aansprekend zijn echter de zeggingskracht van de gedichten en de evocatieve poëtisch-metaforische taal. Vanwege het hermetische karakter hebben de *Elegien* nooit een grote populariteit gekend; de receptie maakt echter duidelijk dat ze als lyrische tekst, maar ook als profetische verkondigingstekst, steeds veel waardering hebben gekregen. Bij de waardering spelen in het verlengde van de *Elegien* voor sommigen ook Rilkes persoon en biografie mee – Rilke vervulde bijvoorbeeld graag een profetenrol.

Net zoals de afbeelding naar de *Alexanderschlacht* op het voorplat van *Hemel en aarde* ook een zinspel is op hetgeen is weggelaten, wijst Armando met het hierboven geciteerde motto niet alleen naar specifiek dit tekstdeel van de *Duineser Elegien*, maar drukt hij ook het belang van de *Elegien* als geheel voor *De denkende, denkende doden* uit. Het vervolg en tevens slot van de strofe waaraan hij het motto heeft ontleend, is hiervan een goed voorbeeld. Bij de verbeelding van het lyrisch subject van *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* speelt namelijk zijn mythische en goddelijke status een belangrijke rol. Ik citeer hier het betreffende deel:

Ist die Sage omsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.²⁰

3 *Het gevecht. een gedicht*

Het gevecht is in 1976 bij Uitgeverij Boelen in een gebonden uitgave met stofomslag verschenen. Armando ontving hiervoor in 1977 de Herman-Gorterprijs. Het is tot op heden zijn enige dichtbundel die een tweede druk beleefde: in 1987 verscheen een paperbackuitgave. Met de ondertitel 'een gedicht' benadrukt de dichter dat de lezer de over 47 pagina's verdeelde titelloze fragmenten als een poëtische eenheid moet beschouwen. Ik benader de bundel hier als een cyclus en zal verder gemakshalve over 'gedichten' spreken. Het feit dat Armando nooit fragmenten heeft voorgepubliceerd, illustreert nog eens dat hij het als één lang gedicht heeft





bedoeld. Pas later werden enige losse fragmenten in een solocatalogus opgenomen.²¹

Aan de cyclus gaat een korte 'noot van de auteur' vooraf, waarin allereerst is te lezen dat *Het gevecht* 'autobiografisch' is. Daarop volgt een tweede verduidelijking:

Het gevecht vond plaats 31 jaar geleden in de bossen rond Amersfoort; het werd voltooid op het eiland Thera in 1972.

In Heymans (geautoriseerde) monografie geeft Armando uitleg over de meerduidige betekenis van de noot, die hij hier een 'ondertitel' noemt:

Met die ondertitel duid ik aan [...] dat *Het gevecht*, in overdrachtelijke zin, waarschijnlijk in werkelijkheid heeft plaatsgevonden. Dat heeft ook met het gevecht van de natuur te maken, zoals ik ook een reeks schilderijen *Gefechtsfeld* heb genoemd. Aan de ene kant gaat het letterlijk om een stuk natuur waar een strijd heeft gewoed, een veldslag; en aan de andere kant levert de natuur ook een strijd om te groeien.²²

Op de voorzijde staat een afbeelding van *Ercole e Antoe*, een paneel van Antonio del Pollaiuolo (ca. 1470). Hierop wordt het gevecht tussen Heracles en Antaios verbeeld. Antaios, zoon van Neptunus en Moeder Aarde, was een beruchte reus die iedereen uitdaagde om met hem te worstelen. Hij won elk gevecht en doodde daarbij zijn tegenstander. Antaios was onsterfelijk zolang hij contact hield met de aarde, want zijn kracht ontleende hij aan haar. Heracles ontdekte het geheim van Antaios, tilde hem tijdens een tweegevecht van de grond en slaagde er toen in om hem te wurgen. Het paneel is door ouderdom beschadigd: op de foto die is gebruikt voor de omslag zijn drie verticale breuklijnen zichtbaar.

Ercole e Antoe heeft een iets grotere pendant, *Ercole e l'Idra*, waarop te zien is hoe Heracles de veelkoppige draak Hydra bij het meer van Lerna doodde. Mogelijk maakten de beide panelen, het grootste in het midden geplaatst, deel uit van een drieluik. Het derde paneel zou dan 'Heracles en de leeuw' hebben voorgesteld.²³ In de mythologie doodde Heracles de leeuw van Nemea. Dit was, net als het doden van Antaios en de Hydra, één van de twaalf te vervullen opdrachten die tot zijn onsterfelijkheid hebben geleid.

Het gevecht bevat geen afdelingen, wel heeft Armando cesuren in de cyclus aangebracht door afbeeldingen van eigen tekeningen op te nemen. Op het eerste gezicht zijn het geen illustraties in de gebruikelijke zin van het woord, maar door hun plaats in de cyclus moeten ze als een toevoeging van betekenis aan het vertelde verhaal worden beschouwd; in die zin zijn het een specifiek soort illustraties. Ik zal hier verder over 'illustraties' spreken, overigens gebeurt dit ook in het flaptekstje op de stofomslag. Ze zijn verwant met de series tekeningen – waarin (historische) foto's zijn geïntegreerd – die Armando in deze periode, de eerste helft van de jaren zeventig, heeft gemaakt. Het wordt uit de bundel niet duidelijk of hij de afbeeldingen uit *Het gevecht* speciaal voor de bundel heeft vervaardigd, of heeft gekozen uit het werk dat hij in die tijd maakte. In zijn recensie van *Het gevecht* merkt Carel Blotkamp overigens op





dat de tekeningen 'speciaal [zijn] gemaakt voor het kleine formaat van het boek.'²⁴ In ieder geval onderstreept Armando met de gepostuleerde relatie tussen de tekeningen en de poëzie de verwantschap tussen zijn literaire en beeldende werk.

Er zijn vier enkele afbeeldingen en drie tweeluiken. Goedegebuure spreekt in zijn uitgebreide bespreking van *Het gevecht* in het *Lexicon van Literaire Werken* van 'tien illustraties'.²⁵ Vanwege de formele verwantschap met de meerluiken die Armando in deze periode maakte, beschouw ik de twee-aan-twee geplaatste afbeeldingen als tweeluiken, die als zodanig als een artistieke eenheid moeten worden beschouwd. Armando maakt hier volgens mij bewust gebruik van de constellatie $3 + 4 = 7$.

Ik zal de illustraties van *Het gevecht* nu kort beschrijven. Elke tekening bevat één of twee (uitsneden van) afdrukken van een historische foto of van een foto van een ondefinieerbare plek in de natuur. Het zijn zwart-witfoto's die onscherp afgedrukt en bovendien grof gerasterd zijn. Armando heeft korte potloodlijnen over de foto's getrokken; ze lopen door op het papier of hij heeft ze niet op de foto, maar ernaast en – in enkele gevallen – eronder aangebracht. De lijnen geven de indruk van sporen die op, of in de omgeving van de foto's zijn achtergebleven. De meeste tekeningen, namelijk vier, zijn landschappelijk; hierin heeft Armando natuurfoto's geïntegreerd. Op twee tweeluiken zijn op de foto's soldaten zichtbaar en één bevat een foto die kan worden geïnterpreteerd als een geabstraheerde weergave van één of twee uiterst vage gestalten in de natuur.

In de eerste tekening, [p. 8], is een foto van een plek in de natuur, een heideveld, geïntegreerd. Enkele vage bomen kunnen worden onderscheiden. De foto is bewerkt met potlood.

De tweede illustratie, [p. 18-19], is een tweeluik. In ieder van de twee naast elkaar geplaatste tekeningen heeft Armando een foto opgenomen van twee dezelfde, gehelmde soldaten. Hoewel de foto's onscherp zijn en korrelig zijn afgedrukt, herkent men de helmen die de Duitsers in de Tweede Wereldoorlog droegen. Ze rennen over een veld en dragen hun geweer duidelijk zichtbaar op de rug.

Op de derde illustratie, [p. 26], is een smalle uitsnede geplakt van een uiterst vage afdruk, waarschijnlijk een uitvergroting van een natuuropname; het leeuwendeel van de afdruk, het onderste deel, is zwart en lijkt zo op een doorsnede van de aarde. Erboven is vegetatie zichtbaar, waarschijnlijk gras. Het beeld lijkt te willen benadrukken dat het gras in een diepe aardlaag wortelt. Boven de vegetatie is een korrelige lucht te zien die herinnert aan onscherpe, historische foto- en filmbeelden van slagvelden uit de (Tweede Wereld)oorlog waarboven de lucht vuil, donker en in beweging is. De vegetatie wordt rechts van de foto voortgezet met potloodlijnen die Armando in dezelfde diagonale richting heeft getrokken als de lijnen die op de foto zichtbaar zijn.

De vierde illustratie, [p. 35], is een pendant van de vorige en bevat een iets langere, maar even brede uitsnede van een onscherpe afdruk van een natuuropname. Op deze tekening zijn, eveneens rechts van de foto, met potlood diagonale lijnen doorgetrokken en toegevoegd. Ze lopen spiegelbeeldig ten opzichte van de lijnen op de derde tekening. Tekening 3 en 4 geven ook de suggestie dat er 'iets' in de afgebeelde natuur is voorgevallen, wát is onbekend.

De vijfde illustratie, [p. 42-43], is een tweeluik, maar kan ook worden gezien als één tekening die over de breedte van twee pagina's is geplaatst. Op de rechterpagina staat een





rechthoekige uitsnede van een onscherpe natuuroopname. Net als op illustratie 3 en 4 zijn graspollen zichtbaar en is de onderste helft van de foto bijna volledig zwart. Onder de foto, én geïsoleerd op de linkerpagina, heeft Armando met korte potloodlijnen het beeld van de hier afgebeelde vegetatie voortgezet en herhaald.

De foto die de kunstenaar in de zesde illustratie heeft geïntegreerd, [p. 50], is in een nog grover raster afgedrukt dan de overige foto's. Er is weinig op zichtbaar. Vaag neemt men een horizon waar. Naar analogie met de overige foto's kan men concluderen dat het een natuuroopname is. Het is mogelijk dat er één of twee mensen staan, wier aanwezigheid is verhuld, of slechts wordt gesuggereerd door middel van de grove rastering van de afdruk: een vage, zwarte vlek steekt af tegen de grijsgeklepte achtergrond. Aan de onderzijde van de foto heeft de kunstenaar grove potloodlijnen getrokken die dicht op elkaar staan. De lijnvoering is agressiever dan op de andere illustraties. De lijnen lopen niet over de foto heen, maar als het ware er achter langs.

De illustratie vertoont overeenkomsten met Armando's tweeluik *De onbekende soldaat* uit 1974, waarop hij in elke tekening een (dezelfde), met een zeer grof raster afgedrukte natuuroopname heeft geïntegreerd. Op beide foto's is linksonder een donkere vlek zichtbaar, die met potloodstrepen op het papier wordt voortgezet.²⁶ De naam van het tweeluik, waarop – in tegenstelling tot andere tekeningen met dezelfde titel – geen menselijke aanwezigheid valt waar te nemen, bevestigt mijn vermoeden dat Armando op de zesde illustratie uit *Het gevecht* op vergelijkbare wijze de aanwezigheid van één of twee mensen suggereert.

De laatste illustratie, [p. 58-59], is weer een tweeluik dat als een pendant van afbeelding 2 moet worden beschouwd. Op beide tekeningen is een historische foto geïntegreerd van eenzelfde, aanstormende soldaat met het geweer in de aanslag. Zijn gezicht is niet herkenbaar: vaag herkent men een gasmasker. Net als op afbeelding 2 heeft de kunstenaar ervoor gekozen om met behulp van een grofkorrelige afdruk een nog verhullender beeld van de reeds anonieme soldaat te geven. Het donkere silhouet van de helmen verwijst, duidelijker dan op afbeelding 2, naar de *Stahlhelm*. De benen zijn bijna onzichtbaar; het is alsof de soldaat zich door een laaghangende mist voortbeweegt. Op de onderzijde zijn potloodlijnen aangebracht: korte, zachte lijnen die vanaf de foto over het papier zijn getrokken; ze verlen- gen als het ware de benen en benadrukken de suggestie van mist. De potloodlijnen lopen van het papier af.

Naast een opsomming van eerder verschenen literair werk van Armando bevatten de flap- pen van de stofomslag een korte tekst die men kan lezen als een explicatie van het verhaal dat de dichter met de cyclus vertelt. Net als bij *Hemel en aarde* wordt ook *Het gevecht* in de bege- leidende tekst tegenover zijn realistische poëzie uit de jaren zestig geplaatst. Armando wordt geïntroduceerd als 'de meest markante dichter van de generatie van '60 [die ...] een episch gedicht van grote dramatische kracht [schreef]'. De bundel wordt getypeerd als een 'grimmig verslag van de oeroude strijd tussen geest en materie, maar bovenal als een zelfontmaske- ring.' De flaptekst concentreert zich op het lyrisch subject van *Het gevecht* maar gaat hierbij een concrete beschrijving van dit mannelijke personage uit de weg. Er wordt bijvoorbeeld slechts éénmaal een substantief ('een dader') gebruikt en nergens in de beschrijving is hij het grammaticale subject van een zin. Een voorbeeld van de indirecte manier van beschrijven, is de zojuist geciteerde regel. De volgende opmerking biedt de mogelijkheid om het subject met de dichter te identificeren: 'Wat dit gevecht aangrijpend maakt, is het innerlijk gevecht





dat er aan ten grondslag ligt.' Hiermee wordt dezelfde dubbelzinnige betekenis aan de titel gegeven als Armando in de 'noot van de schrijver' en in het hierboven geciteerde fragment uit het interview van Heymans doet.

Het is wellicht interessant om in relatie met *Het gevecht* aan het einde van deze paragraaf een tweetal opmerkingen te maken over Armando's filmische werk. Het gaat om de korte film *Der Feldzug*, die Armando in 1993 heeft gemaakt, een montage van bewegende beelden van oorlogstaferelen uit filmjournaals, foto's uit de Tweede Wereldoorlog en recente opnamen van bomen – waarschijnlijk uit de omgeving van het voormalige Kamp Amersfoort. De film is niet alleen thematisch maar ook formeel verwant met de illustraties uit *Het gevecht*.²⁷ Uit de synopsis die is gemaakt – waarschijnlijk is dit ten behoeve van een subsidieaanvraag gebeurd – blijkt dat Armando een relatie tussen de film en zijn poëzie legt: hij noemt de film bijvoorbeeld 'een filmgedicht'.²⁸ Ook in *Der Feldzug* werkt hij met uitsneden, vergrotingen en onscherpe zwartwitbeelden. Hiermee verwijst hij naar de historische werkelijkheid van de Tweede Wereldoorlog, maar doet hij ook een poging om een algemeen beeld van oorlog en strijd te geven.

Op de illustraties uit *Het gevecht* zowel als in de film valt op dat beweging, of de suggestie dat iets of iemand beweegt, een belangrijk motief is. Net als in *Het gevecht* wordt de natuur in de film als een autonome, organische kracht verbeeld. Een anonieme, archetypische strijder is in het bos, of op de heide, aanwezig of zijn aanwezigheid wordt gesuggereerd. Wanneer hij zichtbaar is, is hij op weg om een oorlogshandeling te verrichten: het geweer heeft hij in de aanslag of onder handbereik. Bij de film is geen commentaar, er is alleen optisch geluid. In de synopsis legt Armando een relatie met de tekeningen uit de jaren zeventig. Hij stelt dat hij toen gebruik heeft gemaakt van 'soortgelijk beeldmateriaal [...] beelden [...] die zo min mogelijk "herkenbaar" waren. Soms alleen maar achtergronden van een oorlogshandeling.' Zijn opmerking over het gebruik van recente natuuroptnamen werpt een licht op de rol en de betekenis van de natuur in de poëzie:

De film moet beginnen en eindigen, er moet een drempel zijn tussen het niets en de beelden van toen. Deze drempel zal bestaan uit beelden van nu, eigen opnamen, die mijn thematiek bepalen: het schuldige landschap, de schuldige bosrand.

Ook de natuuroptnamen uit *Geschiedenis van een plek*, de lange, documentaire televisiefilm over Kamp Amersfoort en de plaats waar het kamp was ingericht, die Armando in 1978 met Verhagen heeft gemaakt, zijn verwant met de foto's die in de illustraties van *Het gevecht* zijn geïntegreerd. Naast onder andere opnamen van de bosrand en van toppen van bomen of boomgroepen in de omgeving van het Kamp – deze kan men ook herkennen op de foto's die zijn gebruikt voor de meerluiken *Beschuldigd landschap* en *Schuldig landschap* – werd voor de film een aantal malen langdurig ingezoomd op graspollen. Het gras groeit op plekken waar kort voor de opnamen voor de documentaire resten van barakken waren verwijderd.²⁹

De symbolische betekenis die de zon op een bepaald moment in de documentaire krijgt, lijkt op de rol en de betekenis van de zon in de drie cycli, waarin Armando ook een relatie postuleert tussen 'zon', 'bomen', 'dader' en 'slachtoffer'. Een van de geïnterviewde betrokkenen





bij Kamp Amersfoort is de 'goede' bewaker W.J. Engbrocks. Hij vertelt onder andere uitvoerig en geëmotioneerd over zijn verplichte, en in zekere zin als een straf bedoelde, verblijf in de dodencel waar hij een aantal ter dood veroordeelden gedurende de nacht voor hun executie moreel moet bijstaan. Wanneer hij de bunker de volgende ochtend verlaat, wordt hij twee jonge, naast elkaar staande bomen gewaar die hem niet eerder waren opgevallen. Tussen de bomen staat de opkomende zon waarvan hij het licht als een zeer intense kracht ervaart. Het is voor hem een zeer indringende, existentiële ervaring. Na de weergave van Engbrocks' verhaal volgt een langdurige impressie van een laagstaande zon die tussen twee dunne berkenbomen door schijnt. Het beeld verandert ten slotte in een beeldvullende, helle lichtvlek; hierbij klinkt gedragen, klassieke muziek. Het is een van de meest indrukwekkende beelden uit de film.³⁰

3 Formele en structurele karakteristieken van *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht*

Hemel en aarde, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* hebben een rustig schriftbeeld, zeker wanneer men ze vergelijkt met de *Verzamelde gedichten*. In alledrie de bundels zijn de gedichten met onderkast geschreven, alleen voor de meeste bundel- en afdelingstitels en de noot die aan *Het gevecht* voorafgaat, gebruikt Armando beginkapitalen. In de als motto's gekozen citaten respecteert hij de oorspronkelijke typografie. Het schriftbeeld heeft geen atypische elementen, wél is er sprake van een overvloedige interpunctie. De leestekens zijn op een grammaticaal correcte manier toegepast, namelijk als hulpmiddelen bij de schriftelijke weergave van intonatiepatronen en pauzes in het gesproken woord.³¹ De lezer kan de overvloedige interpunctie niet negeren. De leestekens zijn belangrijke betekenisdragers: het is alsof de dichter de lezer voor begrip van de vaak cryptische dichtregels dwingt om aandacht te besteden aan het betekenisonderscheid tussen de gebruikte leestekens: punt, komma, dubbele punt, puntkomma en vraagteken. In die zin lijken ze ook een explicatieve functie te hebben, vergelijkbaar met die van de ondertitels en van de noot die aan *Het gevecht* voorafgaat. Verder zijn de leestekens, in het bijzonder de dubbele punt en de puntkomma, onderdeel van het persuasieve karakter van de verhalen die in de bundels worden verteld en onderstrepen ze de samenhang van het vertelde. Het gebruik van de dubbele punt en puntkomma is in de bundels opvallend. In de korte cyclus *Het gevecht* zijn bijvoorbeeld 21 dubbele punten gebruikt, maar de aantallen van respectievelijk 34 en 29 in de grotere bundels *Hemel en aarde* en *De denkende, denkende doden* zijn ook opmerkelijk. In *De denkende, denkende doden* domineert hiernaast de puntkomma; het zijn er zeventien.

De bundels hebben een vragend karakter, wat ook in de structuur tot uitdrukking komt. Er worden vragen geformuleerd, zonder dat in de gedichten zelf concrete antwoorden worden gegeven. Het zijn vragen waarvan de dichter / het lyrisch subject zich bewust is dat er voor hem hierop geen bevredigende antwoorden bestaan. Dit wordt formeel en thematisch ook uitgedrukt door middel van de cyclus. De cirkelgang visualiseert dat het verhaal dat Armando in de bundels vertelt in feite zonder einde is, maar ook de urgentie om de gestelde vragen steeds opnieuw – tegen beter weten in – te formuleren. Dit gegeven is ook zichtbaar in de interne opbouw. De plaats van de vragende zinnen binnen de cycli en hun





aantal is hiervan een goed voorbeeld en illustreert tevens dat het leestekengebruik gemotiveerd is. Als numerieke herhaling komt het getal zeven regelmatig voor, bijvoorbeeld in het gebruik van de hoeveelheid vraagtekens. Met het symbolische aantal wordt de importantie van de vraag, die vaak tevens een klacht is, voor de bundels onderstreept. Het vraagteken geldt als een belangrijk element binnen de elegische structuur van de cycli. Een kenmerk van de (klassieke) elegie is onder andere de cumulerende structuur en de spanning tussen realiteit en ideaal.³²

De eerste vragen in *Hemel en aarde* en *De denkende, denkende doden* zijn geformuleerd in de motto's die aan beide bundels voorafgaan. Het zijn epistemologische vragen die niet eenduidig zijn te beantwoorden. Het citaat van Jünger waarmee de derde afdeling van *Hemel en aarde* opent, begint met een vraag waarop Jünger zelf een antwoord geeft. Het voorbehoud dat het antwoord bevat, maakt duidelijk dat hij zich bewust is van het meerduidige karakter van de vraag. Het motto kan overigens als geheel als een aforisme worden gelezen. De eerste en derde afdeling van *Hemel en aarde* en de bundel *De denkende, denkende doden* als geheel kunnen mede worden beschouwd als een poging antwoorden te vinden op de vragen die in de motto's worden geformuleerd.

De titels van de eerste en derde afdeling van *Hemel en aarde*: 'De schepping' en 'De ondergang', zijn door hun oppositionele karakter verwant. De afdelingen zijn, ook door hun plaats binnen de cyclus, elkaars spiegelbeeld en omarmen de tweede afdeling. De verwantschap van deze afdeling, 'Het gevecht', met afdeling één en drie wordt niet door middel van de titel uitgedrukt. De verbondenheid tussen afdeling één en drie onderstreept de dichter formeel nog eens met het gelijke aantal van zeven vraagtekens in beide afdelingen. De tweede afdeling bevat zes vraagtekens. De cycli 'De denkende, denkende doden' en 'Vorstin der machtelozen' hebben er ieder acht en *Het gevecht* telt er 35. De pregnantie van de herhaalde vraagstelling geeft de korte cyclus 'Vorstin der machtelozen' een dwingend karakter, maar de cumulatie van vragen in de laatste bundel confronteert de lezer met een indringend appél. De bundel bevat overigens ook een groot aantal vragende zinnen die Armando niet met een vraagteken besluit.

Het eerste gedicht van *Hemel en aarde* waarin hij vraagtekens gebruikt, '*kan dat de zon zijn?*' wordt door een aantal opvallende formele, structurele en idiomatische karakteristieken gekenmerkt.³³ '*Kan dat de zon zijn?*' is het zestiende gedicht en telt zestien regels. Het is verder het langste gedicht uit de cyclus en zelfs het langste van de drie bundels – het merendeel van de gedichten uit *Hemel en aarde* telt acht of minder regels – en het is het gedicht dat de meeste vraagtekens telt, namelijk drie.

Een andere karakteristiek van '*kan dat de zon zijn?*' is de introductie van het pronomen 'ik' in de laatste regel. Het verwijst naar het lyrisch subject dat Armando in de bundel tot dat moment steeds met 'hij' aanduidt. De plaatsen waar 'ik' en 'hij' voorkomen en het aantal malen dat ze voor het lyrisch subject worden gebruikt, wijzen ook op de gecontroleerde structuur van de vier cycli. In *Hemel en aarde* en 'De denkende, denkende doden' is 'hij' een van de meest gebruikte woorden. Behalve naar het lyrisch subject, verwijst het ook naar de antagonist. Het onderscheid tussen 'hij'-lyrisch subject en 'hij'-antagonist is vaak onduidelijk waardoor men het aantal malen dat Armando 'hij' voor het subject gebruikt niet met zekerheid kan vaststellen. In de bundels vallen het lyrisch subject en de antagonist bovendien





een aantal malen samen. 'Ik' verwijst uitsluitend naar het lyrisch subject en komt in *Hemel en aarde* en 'De denkende, denkende doden' viermaal voor. In 'Vorstin der machtelozen' gebruikt Armando slechts éénmaal 'hij' en éénmaal 'ik' ('mijn'). Equivalenties uit deze en de overige cycli maken duidelijk dat deze 'hij' en 'mijn' naar het lyrisch subject verwijzen.³⁴

Het gevecht laat wat betreft het gebruik van de pronomina 'ik' en 'hij' een ander beeld zien dan de twee voorgaande bundels. 'Ik' is hierin 42 keer gebruikt; dit is bijna tweemaal zo vaak als 'hij'. 'Ik' komt net iets vaker in de bundel voor dan het vraagteken. De frequentie van 'ik' valt extra op omdat de cyclus een bescheiden omvang heeft.

Het gebruik van 'ik' en 'hij' voor het lyrisch subject en de aantallen waarin beide pronomina zich tot elkaar verhouden, zorgt voor een spanning in de bundels. Omdat 'ik' in de eerste twee cycli zo weinig voorkomt, zijn de gedichten waarin het pronomen is gebruikt betekenisgeladen. Bovendien bevatten deze gedichten nog andere elementen die als atypisch moeten worden beschouwd, zoals strofen die cursief zijn gezet of vraagtekens.

Tot slot van deze paragraaf noem ik nog een paar andere formele verschillen tussen *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht*. Van de drie bundels vertoont de eerste het grilligste patroon: lange en korte dichtregels en lange en korte gedichten wisselen elkaar willekeurig af. Ook de interpunctie is het grilligst: Armando maakt in alledrie de bundels overvloedig gebruik van komma's, punten, dubbele punten en puntkomma's, maar voegt er in *Hemel en aarde* verbindingstreepjes, kastlijntjes en gedachtenpuntjes aan toe. Verder is in twee gedichten een strofe cursief gezet. In *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* zijn de laatste elementen slechts sporadisch gebruikt of ontbreken.

Hemel en aarde bevat veel lange dichtregels, maar de gemiddelde zinslengte is met negen woorden korter dan in *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht*, die beide een gemiddelde van drieëntwintig woorden per zin hebben. De korte zinslengte wordt in *Hemel en aarde* zichtbaar door de vele punten binnen de dichtregels. De gedichten in *De denkende, denkende doden* zijn gemiddeld korter dan in de voorgaande bundel. De gedichten in 'Vorstin der machtelozen' zijn in verhouding wat langer dan die in de eerste cyclus uit de bundel. De versoberende trend die Armando met *De denkende, denkende doden* heeft ingezet, zet hij ook wat de gedichtlengte betreft in *Het gevecht* voort: zonder uitzondering zijn de gedichten hier éénstrofig en gemiddeld weer korter.

4 Mythe en historische werkelijkheid

In *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* is de verbeelde ruimte geografisch onbepaald, leeg en oneindig. De tijd is onbegrensd en wordt als cyclisch beschouwd; hiernaar verwijst ook het aan Jünger ontleende motto bij de derde afdeling van *Hemel en aarde*. Woorden als 'toen' en 'eeuwig' functioneren binnen de mythische tijdsbeleving, maar zijn tegelijkertijd gebruikt om naar een historische werkelijkheid te verwijzen. Net als in de *Verzamelde gedichten* moet het gebruik van 'ik' en 'hij' om het lyrisch subject aan te duiden, worden gezien als een versluisde verwijzing naar het autobiografische karakter van de bundels. In alledrie thematiseert Armando gebeurtenissen die in het nabije verleden hebben plaatsgevonden. Het persoonlijke transformeert hij echter tot een mythische vertelling.





De verbinding tussen de mythische tijdsbeleving en de recente geschiedenis verwoordt hij bijvoorbeeld in het volgende distichon: 'waar is dit jaar, ik ken het niet. / gisteren heerst, in alle dagen.'³⁵

Het verhaal van 'de moord op de Duitse soldaat' geeft Armando in de drie bundels verhuld weer. Precieze tijds- en plaatsbepalingen komen in de gedichten niet voor, evenmin als verwijzingen naar historische personen. De enige tijds- en plaatsbepalingen zijn als paratekstuele elementen aan de cycli toegevoegd: twee geografische bepalingen en de enige verwijzing naar een historisch moment staan in de 'noot van de auteur' die aan *Het gevecht* voorafgaat. *Hemel en aarde* wordt voorafgegaan door een geografische bepaling en een datering.

Het gebruik van een idioom dat naar de historische werkelijkheid verwijst, is beperkt. *Hemel en aarde* bevat een aantal algemene begrippen: 'kazerne(s)', 'barakken', 'pantser', 'kamp', 'kogels' en 'massagraf', die men als zinspelingen op de Tweede Wereldoorlog kan interpreteren. De meeste komen slechts éénmaal voor, een enkel woord tweemaal. In *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* komen bovenstaande woorden niet terug. De schaarse begrippen die hier naar de Tweede Wereldoorlog zouden kunnen verwijzen, hebben een allusief karakter, zoals bijvoorbeeld 'miljoenen vaandels' en 'het rijk' in *De denkende, denkende doden* en 'trawanten' in *Het gevecht*. Dergelijke begrippen komen ook voor in *Hemel en aarde*. De woorden en woordverbindingen 'het verdriet van die jaren', 'het vergeefse', 'het zomers heldendom', 'een krachtig volk regeert', 'ijzeren gewetens van een hard hatend ras', 'legerscharen', 'stoffige laarzen, slapende nekken', 'lege landen', 'vervloog onze hoop' en 'ik sneuvelde' uit twee opeenvolgende gedichten: '*het verdriet van die jaren, het vergeefse, het*' en '*als het stil is, is het hoorbaar: legerscharen*.' uit *Hemel en aarde*, rijgen zich aaneen tot een isotopie van verwante begrippen.³⁶ Met kennis van ander werk van Armando waarin deze begrippen ook voorkomen, kan de isotopie als 'het Duitse leger dat in de Tweede Wereldoorlog Nederland heeft bezet' worden ontsloten. Het semantische veld kan met betekenisverwante begrippen uit dezelfde bundel en uit *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* worden uitgebreid.

'Legerscharen' en 'stoffige laarzen, slapende nekken' roepen nog een andere verwijzing op, namelijk de bekende boektitel: *De laars op de nek* uit 1945. In het boek, dat tot 1970 acht drukken heeft beleefd, vertelt Maurits Dekker zijn persoonlijke herinneringen aan de tijd van de Duitse bezetting en de jodenvervolging in Amsterdam.³⁷ Met verhulde verwijzingen naar autobiografische teksten van anderen verbreedt Armando de thematiek en leidt hij de lezer van zijn eigen autobiografische thema's af. De historische werkelijkheid behandelt hij ook in deze poëzie als een taboe.

De noot bij *Het gevecht* waarin Armando aan het recente verleden refereert, is cryptisch geformuleerd en verwijst slechts indirect naar het verleden. Door de onscherpe afdrukken en grove rastering van de foto's, en door het ontbreken van een expliciet illustratief karakter, verwijzen, zoals gezegd, ook de tekeningen in de bundel slechts op verhulde wijze naar de historische werkelijkheid. Hoewel men op vier geïntegreerde foto's de *Stahlhelm* kan herkennen, geldt het woord 'Duitsers' niet alleen in de gedichten uit de drie bundels als een *hapax legomenon*, maar ook in de illustraties.

In enkele recensies en in het eerder genoemde artikel van Goedegebuure wordt aan de noot bij *Het gevecht* aandacht besteed. Poll stelt terecht vast dat hierin 'meer autobiografische bijzonderheden [staan]' dan in de cyclus.³⁸ De typografie en de woordkeuze brengen hem er





echter toe om over 'bedrieglijke gegevens' te spreken. Voor Poll is dit een intrigerend element; Armando vertelt in de noot niet duidelijk wat er '31 jaar geleden' precies is gebeurd en laat met het cursiefschrift van de titel zien dat hij met 'het gevecht' het poëtische gevecht bedoelt dat zijn weerslag kreeg in de bundel. *Het gevecht* is daarom voor Poll een 'vermenging van daad en bezwering'. Blotkamp, die overigens net als Poll en Goedegebuure de bundel positief recipieert, doet over de noot vergelijkbare uitspraken.³⁹ Alledrie maken zij van tekstexterne middelen gebruik om de noot in relatie tot de cyclus te interpreteren. Poll en Goedegebuure verwijzen daarvoor beiden naar het interview van Van Garrel: één van de weinige interviews waarin, in bedekte termen, 'de moord op de soldaat' ter sprake komt.⁴⁰ Blotkamp meent dat, wanneer Armando de noot had weggelaten, hij de cyclus uitsluitend als een romantische verbeelding van natuurprocessen had begrepen, maar nu is gewezen op een 'dramatiek' die hij 'akuut' noemt. Met deze opmerking wordt de relatie tussen de tekst en de illustraties wellicht genegeerd. Om de verhouding tussen de noot en de cyclus te verklaren brengt Blotkamp wel Armando's beeldende werk ter sprake. Volgens hem tast de kunstenaar / dichter voortdurend de grenzen van het onzegbare af. Blotkamp noemt als voorbeeld de tekening *De plek*, waarin een foto van 'prikkelraadversperringen in het Kamp Amersfoort' is geïntegreerd. Met de tekening bereikte Armando volgens Blotkamp 'de grens van het uitspreekbare.' Daarna is hij weer 'abstracter' gaan werken; dit geldt ook voor *Het gevecht* dat 'verkeert in een stadium van half-zeggen.'⁴¹

De foto die in de tekening *De plek* uit 1974 is opgenomen, kan als een historische afbeelding makkelijker worden thuisgebracht dan de andere foto's die Armando in zijn tekeningen heeft verwerkt. Hij toont namelijk een veel minder geabstraheerd beeld van de werkelijkheid, is redelijk scherp en niet grofkorrelig afgedrukt. De relatie met Kamp Amersfoort kan men echter niet ondubbelzinnig leggen. Allereerst is de titel van de tekening mystificerend en verhullend. De beschouwer moet om de tekening te duiden een beroep doen op biografische of historische kennis. Verder is het leggen van een relatie tussen de tekening en *Het gevecht*, waarin in de noot de naam 'Amersfoort' is gebruikt, nog niet voldoende om te kunnen vaststellen dat de omheining en het gebouw op de achtergrond – bedekt met een laagje sneeuw – die op de foto staan afgebeeld onderdeel van Kamp Amersfoort zijn. Het kan evengoed een ander concentratiekamp betreffen: polyinterpretabiliteit van het verbeelde zal Armando's opzet zijn geweest.

Met betrekking tot *Het gevecht* wil ik hier verder wijzen op de verwantschap tussen de illustraties uit de bundel en de twee- en drieluiken met de titel: *De onbekende soldaat*. In elke tekening van deze meerluiken is steeds eenzelfde landschappelijke of historische foto (van een soldaat) geïntegreerd. De twee diptieken uit *Het gevecht* waarin Armando historische foto's heeft opgenomen, zijn hiermee duidelijk verwant.⁴² De tweeluiken *De onbekende soldaat* waarin hij in elke tekening een foto van dezelfde soldaat heeft opgenomen, illustreren dat verdubbeling van het personage ook in het beeldende werk een belangrijk motief is.

In het interview van Sanders vertelt Armando over het procédé dat hij voor de tekeningen uit de jaren zeventig heeft toegepast en de foto's die hij heeft gebruikt:

Foto's uit oorlogsboeken. Altijd van het landschap dat zich achter het tragische gebeuren opstelt; dat haalde ik eruit en dat liet ik vergroten. En andere foto's, die ik heb laten maken, hebben met mijn jeugdbelevissen van doen. Eén ding is duidelijk:





die tekeningen uit de jaren vijftig, die *zijn* nog oorlog; het gevecht *zelf*. Daarna komt de tijd dat er gereflecteerd wordt over het gevecht.⁴³

Het fragment illustreert dat Armando ook in interviews kiest voor een idioom waarmee oorlog en strijd worden beschreven. Het verbum 'opstellen' wordt in de context meteen begrepen als een verwijzing naar het in slagorde stellen van soldaten. De fotografische uitvergroting als verholde verwijzing naar de historische werkelijkheid heeft Armando ook voor het voorplat van *De straat en het struikgewas* gebruikt: hiervoor koos hij een uitvergroot fragment van een van de landschappelijke foto's die hij in de illustraties van *Het gevecht* heeft geïntegreerd.

De noot verwijst slechts indirect naar het tijdstip waarop 'het gevecht' heeft plaatsgevonden: de lezer moet zelf nog een rekensommetje maken. '31 jaar geleden' is, teruggerekend vanaf het moment van de publicatie van de bundel, 1945, het laatste oorlogsjaar. Tussen het moment dat Armando de bundel voltooide, in 1972, en het moment van publicatie ligt vier jaar, wat bij het uitrekenen van het historische moment eventueel voor verwarring kan zorgen. Het volgende geïsoleerde fragment uit *Aantekeningen over de vijand* (1981) kan met de 'noot van de auteur' worden vergeleken:

Het is vandaag negen en dertig jaar geleden. Toch lijkt deze dag niet op de dag van toen. Alles is volslagen anders. Alles klinkt anders.⁴⁴

Aantekeningen over de vijand is uit losse prozafragmenten opgebouwd waarin een duidelijke verhaallijn ontbreekt. In het korte fragment verwijst de schrijver naar een moment in het verleden. Kennis van het aantal jaren dat men moet terugrekenen, is niet voldoende om de exacte datum van de gebeurtenis te kunnen bepalen; het tijdstip waarop de hier verwoorde gedachte werd geformuleerd, staat immers niet in de tekst. Daarbij komt dat niet wordt verteld wàt er toen is gebeurd.

De uitgave van de Franse vertaling van *Het gevecht* laat zien dat de data in de 'noot van de auteur' bij de vertaling tot vertroebeling van de feiten moeten hebben geleid. In de tweetalige uitgave is ervoor gekozen om de noot aan te passen aan het moment van de publicatie: 'Het gevecht vond plaats 46 jaar geleden in de bossen van Amersfoort; het werd voltooid op het eiland Thera in 1972.'⁴⁵ Teruggerekend vanaf 1992, het jaar waarin de vertaling werd gepubliceerd, kom ik uit op 1946. Door de rekenfout wordt het voor de lezer van deze uitgave nog lastiger om een duidelijke relatie met de Tweede Wereldoorlog te leggen dan in de oorspronkelijke uitgave.

Het korte, aan Stifter ontleende motto waarmee Armando de tweede afdeling van *Hemel en aarde* inleidt, geeft een vredig, pastoraal natuurbeeld dat contrasteert met het thema dat hij met de afdelingstitel 'Het gevecht' aangeeft. De verwantschap tussen Stifters korte regel en de volgende passage uit *De straat en het struikgewas* maakt duidelijk dat men het motto in relatie tot de tweede afdeling als een verwijt aan het autonome karakter van de natuur moet begrijpen, in het bijzonder wanneer er sprake is van een moord op een mens: 'Er heeft jaren-





lang een merel zitten fluiten op het dak van de buurman. Hij floot ook toen het bericht kwam dat de zoon des huizes doodgeschoten was. Ja, wat dacht je dan.⁴⁶ Kennis van de novelle waaruit het motto is genomen, maakt duidelijk dat Armando het heeft gekozen omdat in Stifiers *Abdias* een vergelijkbare thematiek wordt behandeld. Aan Ditha's dood heeft de mens geen schuld: het gaat in de novelle primair om de wreedheid en onbarmhartigheid van de natuur. In de passage uit *Abdias*, die ik eerder heb geciteerd, is 'de hand' verbonden met de dood, alleen gaat het in dit verhaal om een 'onschuldige hand'. Een ander element dat overeenkomsten vertoont met Armando's oeuvre, is Stifiers symbolische gebruik van zwart en wit: in *Abdias* zijn, net als bij Armando, zwart en wit nadrukkelijk met dood en leven verbonden.

Armando vermijdt overigens consequent op de hierboven geciteerde passage uit *De straat en het struikgewas*, of op vergelijkbare passages, een moreel oordeel te laten volgen. Morele uitspraken doet hij in het boek pas in de slothoofdstukken die een beschouwend en poëticaal karakter hebben.⁴⁷ Door morele uitspraken te verbinden aan poëtische principes, scheidt hij ze van de historische werkelijkheid waarover hij in zijn werk geen moreel oordeel wenst te vellen. Op deze wijze bekleedt Armando een neutrale, afstandelijke vertellersrol en verbergt tegelijkertijd de psychologische implicaties van gebeurtenissen achter het *adagium* 'alles voor de kunst'.

Uit de slothoofdstukken van *De straat en het struikgewas*, maar ook uit de Berlijnse essays, wordt duidelijk dat Armando het kunstenaarschap zeer ernstig neemt. Het gezegde 'alles voor de kunst' gebruikt hij letterlijk in twee Berlijnse essays. In 'Namen', dat is geschreven in Milaan, definieert hij het op licht-schertsende toon en met enige afstand. Daarbij valt zijn kritiek op de rooms-katholieke kerk op, en de relatie die hij legt tussen kunstenaars en priesters, en religie en kunst:

Hier staat overal geschreven dat de kerk lijdt, ze vragen of je wilt helpen, ze willen graag geld van je hebben. De kerk heeft ook zoveel doen lijden, dacht ik, of je desondanks toch maar wilt helpen.

Markus en Lukas hebben voor de schriftgeleerden in de lange gewaden gewaarschuwd, en ik weet heel goed dat degene die in het uniform van de *roomse* kerk rondloopt soms niet meer is dan een vochtig schuimpje, maar toch merk ik bij mezelf altijd weer enige eerbied. Vermoedelijk omdat deze dracht iets uitbeeldt: toewijding, overgave. Alles voor de kerk, alles voor God. Dat was tenminste de opzet, dat was ooit de afspraak. Maar was daar ook niet zoiets als: alles voor de kunst? Bestaat dat dan ook niet? Er zijn er die denken dat die twee veel met elkaar te maken hebben.

Prof. R.N. Roland Holst zei in z'n inaugurele rede van 1918, dat de schilder 'priester moet zijn in de wijdeste betekenis van het woord, dat zijn leven moet zijn vol gestadige toewijding, vol verantwoordelijkheidsgevoel, vol sterke geestelijke concentratie, en vol strenge morele reserve.' En volgens Kandinsky is de kunstenaar 'kein Sonntagskind des Lebens: er hat kein Recht, pflichtlos zu leben, er hat eine schwere Arbeit zu verrichten, die oft zu seinem Kreuz wird.' Ik vind deze taal, eerlijk gezegd, niet geheel verwerpelijk.⁴⁸





In twee essays besteedt Armando aandacht aan Albrecht Altdorfer. ‘Gehoord en gezien’ bevat een verslag van een bezoek aan een expositie van deze en andere schilders van de Donaueschule.⁴⁹ Armando’s bewondering geldt in het essay in het bijzonder hun landschapspelijke werk: ‘[...] ze maakten ook, en dat was iets uitzonderlijks, echte landschappen, waarin de mens bijna oplost in het druipend en huilend geboomte. Alle lijnen huilen trouwens, en dat is nou juist het mooie.’ Hij wijst op verwantschap met zijn eigen tekeningen en concludeert dan: ‘Is het geoorloofd jezelf te vergelijken met de kunstenaars van de Donaueschule? Ja, is geoorloofd.’ Als illustratie bij het essay is Altdorfers *Landschaft mit der Fichte* afgebeeld.

De meeste aandacht besteedt Armando in het essay echter aan Altdorfers persoonlijke leven. Het is duidelijk dat hij op de hoogte is van zijn biografie. Hij legt het accent op een schijnbaar onverenigbare tegenstelling in Altdorfers persoon. Naast kunstenaar was Altdorfer ook een gezaghebbend bestuurder van Regensburg, zijn woonplaats. Armando beschrijft dat hij bij de bloedige onderdrukking van een volksopstand was betrokken en als raadslid, na de dood van Maximiliaan I, het bevel uitvaardigde de joodse inwoners van Regensburg te vermoorden. Het bevel werd binnen één dag voltrokken. Door te vermelden dat Altdorfer verordonneerde om met het afbreken van de overbodig geworden synagoge te wachten totdat hij hem had getekend, onderstreept Armando het opmerkelijke feit dat in Altdorfer tirannie en moorddadig gedrag en de esthetische sensibiliteit van de kunstenaar waren verenigd.

Ook in dit essay gebruikt Armando de *maxime*: ‘alles voor de kunst,’ met als variant: ‘hebt eerbied voor de kunst.’ In het volgende citaat gaat hij in op het voornemen om op de plek waar de synagoge had gestaan de kerk *Schöne Maria* te bouwen. Als een aan de tekst toegevoegde stelregel, moet men de *maxime* hier als een verhuuld commentaar zien:

Tijdens de sloop werd een steenhouwer bedolven onder balken en puin en de werkzaamheden werden maar gestaakt, want je kon iemand niet laten sterven op ongewijde grond. De ongelukkige werd te voorschijn gehaald en als dood weggedragen, maar even later was hij weer terug, met de verklaring dat hij dank zij zijn vurige gebeden tot Maria in leven was gebleven.

Men besloot op diezelfde plek de kerk *Schöne Maria* te bouwen en Altdorfer mocht de Maria schilderen. Alles voor de kunst.

Ook hier vermijdt Armando het om een moreel oordeel te vellen. Mede in relatie tot de schuldthematiek die hij in zijn poëzie behandelt is de verwijzing naar de bijbelse Maria veelbetekenend. Zonder zich hier verder over uit te spreken, realiseert Armando met de *maxime* een oppositie tussen schuld en onschuld.

5 Verwijzingen naar Savonarola

In het fragment uit het Berlijnse essay ‘Namen’, dat ik in de vorige paragraaf citeerde, waarin Armando net als in het bovenstaande fragment de stelregel ‘alles voor de kunst’ gebruikt, heeft hij het over ‘de toewijding, overgave’ van de katholieke priester en vergelijkt dit met de





attitude die een kunstenaar volgens hem moet hebben. In meerdere plaatsen in zijn oeuvre verwijst Armando naar de Italiaanse dominicaner monnik Girolamo Savonarola (1452-1498). Savonarola is voor hem een voorbeeld van een gestreng en absoluut idealist. De drie dichtbundels uit de jaren zeventig bevatten elementen die ook kunnen worden gelezen als verwijzingen naar zijn gestrengheid en absolute overgave.

Hoewel de hervormer Savonarola aanvankelijk weinig succes had met zijn predikingen tegen de verdorvenheden en de decadentie van het renaissancistische Florence en over de noodzaak van hernieuwing van de kerk, groeide zijn macht in Florence uit tot een half-democratisch, half-theocratisch bewind dat hij onder het koningschap van Christus stelde. In zijn predikingen verwerkte hij onder andere de inzichten die hij door zijn studie van de Openbaring van Johannes had verworven. Hij was ervan overtuigd dat Gods toorn op apocalyptische wijze over Florence en haar omstreken zou komen. Met de herverdeling van de rijkdommen van de zittende machthebbers kreeg Savonarola het volk op zijn hand. Nadat Piero de Medici was verdreven door de Franse Karel VIII en hij deze laatste had weten te bewegen om ook te vertrekken, begon zijn dictatuur die vier jaar zou duren. Savonarola oefende een strenge rechtspraak uit, leidde een campagne van rigide zedelijke hervormingen en voerde een uiterst sobere hervorming van zijn orde uit. Hij werd 'de nieuwe cyprus' en 'het zwaard van de Heer' genoemd. Zijn voorkomen en predikingen maakten diepe indruk. Aanbeden door zijn volgelingen werd hij gezien als een profeet. Luxe goederen werden naar zijn klooster gebracht en in het openbaar verbrand. Zijn beweging kreeg op den duur sektarische en hysterische trekken. Savonarola had geen politieke bemoeienissen en geen besef van de politieke consequenties van zijn predikingen. Zijn scherpe aanvallen op het priesterschap tot en met de Romeinse Curie en de paus, en op de adel en het prinsdom zorgden onder andere voor grote conflicten met Rome. Savonarola's oncontroleerbare macht over Florence leidde tot zijn excommunicatie en zijn verzet hiertegen uiteindelijk tot de doodstraf. Met twee volgelingen werd hij opgehangen waarna de lijken werden verbrand.

In 1973 maakte Armando een vierluik, getiteld *Savonarola*. Het bestaat uit een vergrote foto van een tekening van Savonarola gemaakt door Fra Bartolommeo en drie viltstifttekeningen van Armando. Een duidelijke verwijzing naar de monnik is hier gecombineerd met het particuliere schrift van lijnen op de drie tekeningen die men, naar analogie met de tekeningen uit deze periode, als verwijzing naar het recente verleden moet interpreteren.⁵⁰ Het onderschrift bij de tekening van Fra Bartolommeo is op het vierluik weggelaten. Het luidt: 'Heronymi Ferrariensis a Deo missi prophetae effigies' (Afbeelding van de door God gezonden profeet Hiëronimus van Ferrara).

Armando trekt met het kunstwerk de lijn van de geschiedenis door. Iets vergelijkbaars doet hij in het volgende fragment uit *Aantekeningen over de vijand*:

Weet je wie dat is? Dat is Savonarola, de monnik Girolamo Savonarola. Heb je me nooit met hem gezien? Ik heb de laatste jaren heel wat gesprekken met hem gehad. Hij heeft me vaak raad gegeven en hij heeft me vooral gesterkt in mijn voornemens. Hij heeft me ook veel verteld over de vijand. Natuurlijk wist ik al het een en ander van de vijand, maar Girolamo Savonarola heeft me op dat gebied echt wegwijs gemaakt. Als er iemand is die alles weet over de vijand dan is hij het wel. Heb je me nooit met hem gezien?⁵¹





6 Schuldig landschap, schuldige schepping

1 'Landschap' en 'leegte': verwijzingen naar een menselijke schuld

In meerdere publicaties is te lezen dat Armando na de tweede internationale Nultentoonstelling die in 1965 in het Stedelijk Museum in Amsterdam plaatsvond, was gestopt met het maken van beeldende kunst. Hij zou het museum hebben verlaten voordat de groepsfoto van de participerende kunstenaars werd genomen. Voor hem betekende dit het einde van de Nulbeweging. Twee jaar later zou hij weer met tekenen beginnen.⁵²

In het begin van de jaren zeventig, wanneer Armando zijn tekeningen titels gaat geven, en hierin historische of landschappelijke foto's integreert – de laatste voornamelijk van boomgroepen of bosranden – ontwikkelt hij in zowel zijn beeldende als literaire werk het motief 'het schuldige landschap.' In 1972 ontstaat de serie *Beschuldigd landschap* en daarna in 1974 de serie *Schuldig landschap*.⁵³ Ook hierin zijn foto's geïntegreerd. In de poëzie komt de woordverbinding 'schuldig landschap' niet voor; in het proza gebruikt Armando 'schuldig landschap' voor het eerst pas in 1980 in *Aantekeningen over de vijand*: het staat precies halverwege het boek.

Sanders stelt in zijn interview dat voor hem de titel *Beschuldigd landschap* 'van een soort arrogantie is: de kunstenaar die iets beschuldigt.'⁵⁴ Armando gaat in zijn reactie in op de ontwikkeling van de metafoor:

Als je iets beschuldigt hoeft het nog niet schuldig te zijn. Later ga ik een stap verder. In die eerste serie had ik het probleem nog niet uitgewerkt. Maar op een gegeven moment dacht ik: ik beschuldig het niet, ik verklaar het voor schuldig. Ik heb het 'Schuldig Landschap' genoemd; dat gaat nog een stap verder.

Het is natuurlijk een zeer irrationele manier van denken, want een landschap is nooit schuldig. Het is een antropomorfiseren, een vermenschlijking van het landschap waar ik niet aan ontkom. Mensen die het niet begrijpen zeggen altijd: 'Ja, dat is nu juist zo mooi hè, van het landschap. Wat er ook gebeurt, het groeit gewoon door.' Dan zeg ik: 'Dat neem ik het landschap nou juist kwalijk.'

Armando isoleert in het antwoord één enkel onderdeel van de door hem gethematiseerde schuldproblematiek. Aan het referentiële aspect van de metafoor, bijvoorbeeld dat van de transpositie van een menselijke schuld op het landschap, besteedt hij geen aandacht.

In de drie bundels komt het substantief 'landschap' viermaal voor. De onmiddellijke context waarin de dichter het gebruikt, verschaft duidelijkheid over de betekenis van de metafoor 'schuldig landschap.' Het substantief staat overigens in de bundels, net als in *Aantekeningen over de vijand*, op geaccentueerde plaatsen: in de meeste gevallen is het in het midden of aan het einde van de tekst gebruikt.

In *Hemel en aarde* komt 'landschap' éénmaal voor, namelijk in het eenregelige, voorlaatste gedicht 'dit lege landschap mist geen levend wezen'.⁵⁵ Het is een van de twee monosticha uit de cyclus en, net als het andere, door de vorm en plaats – aan het einde van de cyclus – betekenisgeladen. De woordverbinding 'geen levend wezen' maakt, net als 'de leef-





bare resten' uit het volgende citaat, deel uit van de doodsisotopie die in het hele literaire oeuvre domineert. Elementen die verwijzen naar een of de (verdwenen) dode(n) behoren hier ook toe. Het monostichon heeft door de dubbele negatie die het bevat: 'dit lege land' en 'geen levend wezen' veel weg van een beschuldiging aan het adres van het landschap. De twee woordverbindingen zijn semantisch en fonologisch verwant waardoor 'dit lege landschap' ook kan worden gelezen als onderdeel van de isotopie. Men kan de regel interpreteren als de (beschuldigende) bewering dat het landschap leeg is, in de zin van 'betekenisloos', omdat het onverschillig staat tegenover het gemis van een levende.

In *De denkende, denkende doden* is 'landschap' eveneens éénmaal gebruikt, namelijk in het midden van de cyclus. Ook hier maakt Armando in de context gewag van een menselijke aanwezigheid c.q. afwezigheid. Ik citeer de eerste drie regels van het zevenregelige gedicht:

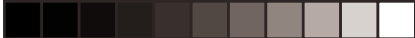
geteld zijn de leefbare resten:
in landschap en wankelend denken, door pijn en geur
omgeven, soms wanhopig zingend.⁵⁶

Elementen uit de drie bundels die in betekenis met 'soms wanhopig zingend' verbonden zijn, maken duidelijk dat deze woordverbinding naar het lyrisch subject verwijst. Het subject, het 'landschap' en 'de leefbare resten' dat ik interpreteer als 'de dode(n)', staan in het gedicht centraal. 'Wankelend denken' is semantisch en fonologisch equivalent met 'wanhopig zingend'; met de twee woordverbindingen benadrukt Armando dat het lyrisch subject geestelijk pijn lijdt en verward is. De reden hiervan geeft hij aan: 'de leefbare resten' – nauw verbonden met het 'landschap' veroorzaken in het 'wankelend denken' (van het subject) 'pijn en geur' (verdriet en herinnering). De verbinding tussen regel 1 en 2 door middel van de dubbele punt geeft overigens een goed voorbeeld van de belangrijke functie die de interpunctie in deze hermetische gedichten heeft.

In *Het gevecht* komt 'het landschap' in twee gedichten voor. De verhouding tussen het lyrisch subject, de dode en het landschap wordt hierin nog iets duidelijker dan in het vorige citaat. Voor beide gedichten waarin 'het landschap' voorkomt, geldt dat ze, net als de hele cyclus, een vragend en beschuldigend karakter hebben. In het eerste gedicht is het landschap een van de drie instanties die van 'verzwijgen' wordt beticht:

hij diende. wie was hij, in grijzen vacht?
wie was hij, die mij hinderde?
wie hoorde zijn woorden, wie meet zijn zucht?
toch zijn er die weten. wie zijn het die verzwijgen?
landschap, zon, vorstin,
vroeger leek men daar te wonen: groepen in het groen,
als wilde men de bomen kleuren.
laat mij, het uitzicht wil weer kwaad.⁵⁷





‘Grijs’ verwijst in de poëzie en het proza naar de Duitse bezetter. In de drie dichtbundels gebruikt Armando ‘grijs’ een aantal malen, bijvoorbeeld in ‘grijs geleden legers.’ Het similaire ‘die lange grijzen draak’ laat zien hoe hij aan de beschrijvingen van ‘de vijand’ mystificerende elementen toevoegt. Dergelijke beelden komen ook in *De straat en het struikgewas* voor, bijvoorbeeld in de volgende passage die tevens wordt gekenmerkt door het archaïsche woord ‘heerscharen’:

Ik ben getuige geweest van heerscharen, van een leger, een reusachtig grijs leger, dat zich als een groot somber beest voortbewoog en van alles plattrapte. Een verheven beest dat ik haatte.

Het was groot, het was veel. Dat wel.⁵⁸

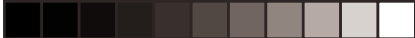
Met ‘groepen in het groen’ uit ‘*hij diende. wie was hij, in grijzen vacht?*’ wordt op soldaten van de bezettende macht of op het leger in het algemeen gezinspeeld. Het eerste deel van regel 6 geeft aan dat het bos als het ware de natuurlijke *habitat* is van soldaten: het is hun oefenterrein. ‘Hij diende’ in de openingsregel lees ik, met een aantal andere elementen, als ‘de Duitse soldaat’ zoals Armando deze in ‘Het mes’ uit *De straat en het struikgewas* beschrijft. Met ‘in grijzen vacht’ wordt in dezelfde regel gezinspeeld op de uitdrukking ‘een wolf in schaapskleren.’ Hiermee wordt benadrukt dat het voor het subject volkomen onverwacht was tot welke dramatische wending in zijn leven de ontmoeting met de Duitse soldaat zou leiden. De zin die met een vraagteken eindigt, verwijst natuurlijk allereerst naar zijn anonimiteit. Met het laatste membrum is ook de verwisselbaarheid van ‘dader’ en ‘slachtoffer’ onderstreept. ‘Die mij hinderde’ interpreteer ik eveneens als een verwijzing naar de Duitse soldaat: zijn plotselinge verschijning in het bos bezorgt het lyrisch subject op zijn zachtst gezegd een onaangename verrassing. Het woord ‘zucht’ komt in de drie bundels een aantal malen voor en kan met behulp van het volgende fragment uit *Aantekeningen over de vijand* ook als een zinspeling op ‘de moord op de Duitse soldaat’ worden gelezen: ‘Het mes ging er snel en diep in. De vijand zuchtte lang en schor, toen viel hij. De jongen trok het mes uit de vijand, sloop weg en stak het mes ergens anders diep in de aarde.’⁵⁹ *Aantekeningen over de vijand* bevat meerdere verwijzingen naar ‘de moord’. Ze zijn meer verhuuld dan in *De straat en het struikgewas*, maar vertonen grote idiomatische overeenkomsten ermee.

‘Landschap’, ‘zon’ en ‘vorstin’ zijn in het fragment aan elkaar gelijkgesteld: alledrie waren zij getuige van de ‘woorden’ van de soldaat en kunnen zij de ernst van zijn ‘zucht’ inschatten (‘meten’). Zij ‘weten’ en ‘verzwijgen’.

In het voorlaatste gedicht van *Het gevecht*, waarvan ik hier de eerste vier regels citeer, is het ‘woud’ getuige geweest van ‘vechtende goden’:

de zon vond de winter,
wetend landschap,
woud, dat schuld bekent, ’t zag vechtende goden;
schuld lijkt schrale macht⁶⁰





Ondersteund door de afbeelding op het voorplat, verwijst 'vechtende goden' naar het tweegevecht tussen het lyrisch subject en de soldaat. Het substantief 'woud' is semantisch verwant met 'landschap' dat ook hier 'wetend' is: het is een getuige die niet in het gevecht tussen beiden heeft ingegrepen en ook nadien onverschillig is gebleven. Het 'woud' bekent derhalve 'schuld'. Enerzijds verwijst 'landschap' hier expliciet naar het bos waar het gevecht / de moord heeft plaatsgevonden, anderzijds breidt Armando het aanrekenen van schuld verder uit naar 'de zon' en 'de winter'. Hij rekt de reikwijdte van de metafoor op. De schuld die hij het landschap aanrekenen treft in de bundels de schepping die hij als geheel schuldig verklaart.

De verhulde zinspelingen op 'de moord op de Duitse soldaat' worden in *Het gevecht*, naast de verwijzing naar Heracles en Ataios, ondersteund door de tekeningenreeks. Op nauwkeurig bepaalde momenten wordt de cyclus onderbroken door de afbeeldingen van de twee tweeluiken waarin Armando in het eerste twee foto's van twee, en in het tweede twee foto's van één soldaat heeft geïntegreerd.

Het is duidelijk dat Armando in de poëzie veel verder gaat dan het landschap schuldig te 'verklaren', zoals hij in het interview van Sanders zegt te doen. Het landschap heeft niet alleen meerdere betekenissen; in het bovenstaande fragment laat hij het zelfs 'bekennen'. De keuze voor het verbum impliceert de identificatie van het landschap met 'de dader' en verwijst naar een menselijke schuld die in de bovenstaande fragmenten steeds aan de orde is. In het geïsoleerde fragment uit *Aantekeningen over de vijand* waarin Armando de metafoor van het schuldige landschap voor het eerst woordelijk gebruikt, onderstreept hij dit nog eens. Ik citeer het hele fragment:

Ik noem het 'schuldig landschap'. Ik kan ook zeggen: 'vijandig landschap'. Goede voornemens. Het landschap zal door mijn toedoen in zijn schulp kruipen, wees daar zeker van. Ik ga behoedzaam in de aanval. We gaan het landschap aanpakken. We gaan heersen.⁶¹

2 Zinspelingen op 'de moord': uiterst suggestieve beeldspraak, oppositieparen en posities van betekenisvolle gedichten

Het gewelddadige idioom waarmee Armando in de *Verzamelde gedichten* naar 'de moord op de soldaat' verwijst, heeft hij in de drie bundels die op het debuut volgen door een meer suggestieve beeldspraak vervangen. De substantieven 'mes' en 'moord' bijvoorbeeld, die in het debuut meermalen voorkomen, zijn beide slechts éénmaal in *Hemel en aarde* gebruikt en zijn in *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* afwezig.⁶²

In de eerste afdeling van *Hemel en aarde* staat de schepping van het lyrisch subject centraal. Er zijn echter enige, zeer bedekte zinspelingen op een gevecht dat eindigt met een moord. De tweede afdeling heet dan wel 'Het gevecht', maar geeft geen concrete beschrijving van een menselijk gevecht. Zinspelingen op een tweegevecht en een moord zijn echter talrijker en indringender dan in de eerste afdeling, onder meer door de herhaling van betekenisgeladen elementen.

In het idioom van *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* heb-





ben begripen zoals 'landschap', 'plek' en 'vergeten' – waarmee Armando afwezigheid en leegte uitdrukt en naar een schuld verwijst – en hoog-laagtegenstellingen een belangrijke status. Een voorbeeld uit de eerste bundel waarmee hij op een betekenisvolle afwezigheid zinspeelt, is de regel: 'hier is de plek, een vergeten geweten.'⁶³ De eenregelige strofe die hier direct op volgt: 'hij graaft, hij graaft', krijgt nadruk door de herhaling binnen de regel en de centrale positie van de strofe. Bovendien herhaalt Armando de strofe zeven gedichten later in '*de plek is begroeid, men weet het woord niet meer.*' – wederom op een centrale positie. Door middel van cursiefschrift onderstreept hij de strofe hier nog eens extra. In dit gedicht is in de openingsregel ook sprake van 'de plek.'⁶⁴

De volgende slotstrofe geeft een voorbeeld van 'leeg – maken' of manipulatie van 'de leegte' en legt het accent op de destructieve connotatie die het beeld zonder uitzondering krijgt:

de leegte verlegd, laat het volheid zijn, hardheid;
het wordt vernietigd.⁶⁵

Het beeld domineert vooral in de bundel *Hemel en aarde*. Bij de hoog-laagtegenstellingen is de omkering van de positie van de hemel en de aarde een beeld dat voortdurend terugkeert, zoals in de regel: 'hij, die hemel en aarde heeft verlegd, zingt'. De regel, een eenregelige slotstrofe die men als een conclusie kan lezen, is fonologisch en semantisch equivalent met dichtregels waarin de verwisselbaarheid of het samenvallen van dader en slachtoffer centraal staan, bijvoorbeeld het distichon 'hij, die zijn heerser is en zichzelf bewoont weet / wie één zal zijn: offer en dader'. De eerste strofe komt overigens uit *Hemel en aarde* en het distichon uit *De denkende, denkende doden*, waarmee nog eens op de nauwe verwantschap van de bundels is gewezen.⁶⁶

De herhaalde zinsnede 'hij graaft, hij graaft' kan men nader duiden met behulp van de volgende passage uit 'Het mes' waarin 'de jongen' na de moord op de soldaat een poging onderneemt om het moordwerktuig terug te vinden:

En dan nog iets. De jongen deed enkele dagen later ineens verwoede pogingen om het mes weer op te graven. Hij kon het niet vinden. Misschien was het dieper in de aarde gezakt. Het was niet te vinden. Waarom wou hij het eigenlijk weer opgraven, het mes.⁶⁷

De laatste zin van het fragment wijst op het meerduidige karakter van de passage. Het slachtoffer van de moord werd, zo staat in een passage die aan de regels voorafgaat, 'verdonkere-maand': het vertellend subject heeft hierover horen spreken.

Met behulp van deze en vergelijkbare passages uit *De straat en het struikgewas* kan de oppositie tussen leven en dood in de poëzie worden verduidelijkt. Het hoofdstuk 'Het mes', maar bijvoorbeeld ook 'De zichtbaarheid' dat in eerste instantie de onthutsende ervaring van de onmiddellijke alomtegenwoordigheid van een bezettende grootmacht behandelt, moet





men tevens lezen als verwijzend naar de meer filosofische implicaties van de gedachte dat leven = zichtbaarheid staat tegenover dood = onzichtbaarheid: wanneer er na de moord geen enkel spoor van het slachtoffer is achtergebleven, is 'leven' net zo goed als 'dood' een onwerkelijk gegeven. En wanneer er van de moordenaar geen sporen zijn achtergebleven, is er bovendien ook wat betreft de 'dader' sprake van onzichtbaarheid. Deze 'onzichtbaarheid' geldt overigens ook voor het beeld dat de dader van zichzelf heeft. Met de elementen in de poëzie die verwijzen naar 'afwezigheid' en 'leegte' wordt het samenvallen van de dader en het slachtoffer: de twee 'onzichtbaren', nog eens benadrukt.

In de poëzie uit de jaren zeventig gebruikt Armando de verwante oppositieparen 'hemel en aarde', 'graven en stijgen', 'licht en donker', 'hoog en laag' en 'spreken / klinken en zwijgen / stilte' om de dichotomie leven / zichtbaarheid – dood / onzichtbaarheid te verdiepen. Een voorbeeld hiervan is de slotstrofe van 'hoor zijn stem, de stem van hem,' uit *De denkende, denkende doden*.⁶⁸ Hierin beschrijft hij dat het lyrisch subject aan zijn voortdurende worsteling met leven en dood wil ontsnappen. De reden van de worsteling is ondubbelzinnig verwoord in de regel die aan de strofe voorafgaat: 'hem deert de daad.' Ik citeer de slotstrofe:

hoor, hij waagt de schepping te verdelgen,
want stijgen wil hij,
na het graven.

Het feit dat de dichter voor het ontsnappen aan de worsteling het verbum 'stijgen' hanteert, laat zien dat het subject als het ware gevangen zit tussen het oppositiepaar 'hemel en aarde'. Dit wordt onderschreven met de volgorde van de tegengestelde elementen die de strofe bevat: 'schepping' – 'verdelgen' en 'stijgen' – 'graven', en de neergang die iconisch is verbeeld. De gebondenheid van het lyrisch subject aan de oppositieparen maakt verder duidelijk dat, net als in de *Verzamelde gedichten*, Armando zich bewust is van het dubbelzinnige gegeven dat een poëtische vernietiging van de schepping gelijk staat aan een nieuwe schepping, namelijk die van poëzie.

De natuur is in de gedichten een belangrijke tegenspeler van het lyrisch subject. Het natuurbeeld is steeds in essentie pastoraal en idyllisch, maar wordt stelselmatig wreed verstoord vanwege de schuld die Armando de natuur aanrekent. De natuur zelf als een onbarmhartig gevecht verwoordt hij in bijvoorbeeld de volgende regel uit het openingsgedicht van de tweede afdeling van *Hemel en aarde*: 'bossen en bloemen deugen niet, lachend en onbewogen' en het volgende gedicht uit *Het gevecht*:

groeien heet 't gebaren der bloemen, maar zij
bloeien niet, zij vechten, eeuwig
pronkend met hun stuifmeel, vrucht na vrucht
verdelgend: sterven wil het, zelf geboren worden.
eigen lente werpen,
lente.⁶⁹





3 De gedichten over de natuur: beelden van ‘het vrouwelijke’ tegenover de ‘mannelijke’ gedichten waarin het lyrisch subject centraal staat

De bundels bevatten meerdere ‘natuurgedichten’, waarvan het zojuist geciteerde gedicht een goed voorbeeld is; ze zijn evenwichtig over de cycli verdeeld. In deze gedichten is het lyrisch subject afwezig.

‘Natuur’ is een vrouwelijk substantief, net als een aantal van de vaak gebruikte substantieven die natuurelementen aanduiden, zoals ‘zon’. Het is een van de redenen waarom Armando in de ‘natuurgedichten’ ‘zij’ en ‘haar’ regelmatig gebruikt. Verder bevatten deze gedichten veel elementen die naar voortplanting verwijzen. De afwisseling van gedichten waarin het lyrisch subject, alleen of met de mannelijke antagonist, centraal staat met gedichten die de natuur behandelen, kan men daarom zien als een alternatie van ‘mannelijke’ en ‘vrouwelijke’ gedichten. De cycli worden hierdoor verlevendigd; dit kan worden beschouwd als een algemene karakteristiek van het verhalende karakter van de cyclus: in een narratieve tekst zijn immers meestal korte, niet-narratieve teksten ingebed. Maar het verwijst tevens subtiel naar de zeer verhuld behandelde relatie tussen het mannelijke en het vrouwelijke dat Armando in de bundels thematiseert.

In de gedichten waarin het lyrisch subject centraal staat, komen ook vrouwelijke pronomen voor. Soms is het duidelijk dat zij aan natuurelementen refereren, maar vaak ook is de verwijzing dubbelzinnig. In zijn analyse van *Het gevecht* oppert Goedegebuure de mogelijkheid dat ‘zij’ in de cyclus naar ‘de winter’ verwijst. ‘De winter’ wordt aan het slot van het eerste gedicht geïntroduceerd en ‘zij’ in het tweede gedicht zou men kunnen interpreteren als terugverwijzend.⁷⁰ Hoewel een gepersonifieerde winter in de cyclus een rol speelt, is de interpretatie mijns inziens te beperkt. Goedegebuure gaat voorbij aan de mogelijkheid dat ‘zij’ een brede pluriforme betekenis heeft en aan het hiermee verbonden feit dat er in de cyclus mogelijk sprake is van een vrouwelijke antagonist.

De behandeling van het thema ‘de meedogenloze strijd van de natuur’ kan men mijns inziens ook als een soort afleidingsmanoeuvre beschouwen. Het thema belemmert als het ware het zicht op de transpositie van een particuliere schuld op het landschap. Verder kan men de beschuldiging van de natuur als een in essentie gewelddadige en vernietigende kracht, als een poging tot relativeren van de particuliere schuld lezen: overgebracht op het reeds schuldig geachte landschap is de schuld van het subject nog minder dan een gedeelde schuld.

4 ‘Dezelfde worden zij, de handen ineen, één vrucht’: een symbiose met een boom

Het subject identificeert zich in enkele gedichten uit *Hemel en aarde* en *De denkende, denkende doden* met de natuur door een symbiotische relatie aan te gaan met een boom. Het volgende gedicht uit *Hemel en aarde* beschrijft hoe hij met een jonge boom één wordt:





een ranke loot, zoon van een boom, die naast hem leeft,
dezelfde worden zij, de handen ineen, één vrucht.
zoet stamelt het water, de laarzen waden naar de oever en verdwijnen.

dag in dag uit de grazende dieren hoedend, zingend.
hij is gezegend, geuren van vroeger vermoedend.⁷¹

Symbiose impliceert meestal harmonie: hiernaar verwijzen de gedichtelementen waarmee de natuur als idyllisch is verbeeld, de elementen die de vredige gevoelens van het subject uitdrukken en de drie woordverbindingen in regel twee die de eenheid tussen de boom en het subject onderstrepen. De elementen en woordverbindingen contrasteren echter met woorden uit Armando's particuliere code die geweld oproepen en dus het harmonische beeld wreed verstoren: 'laarzen', 'verdwijnen', 'handen' en 'vroeger'. De symbiose lijkt hierdoor op een vlucht. De codewoorden betekenen ook in dit gedicht dat er sprake is van het transponeren van een schuld van het subject op de natuur: 'de handen ineen' moet, mede in relatie tot 'dezelfde worden zij', als het – geheel of gedeeltelijk – overbrengen van een schuld op de jonge boom worden begrepen.

Het gedicht staat in de eerste afdeling, 'De schepping', en maakt dus deel uit van het scheppingsverhaal. Met woorden als 'ranke loot' en 'vrucht' verwijst Armando naar vruchtbaarheid en het ontstaan van nieuw leven. De codewoorden maken echter duidelijk dat de schepping negatief wordt geconnoteerd en als handeling vooruitwijst naar een gebeurtenis die voorgoed een einde aan de onschuld zal maken – het is overigens ook mogelijk dat deze gebeurtenis een onderdeel van de schepping is. Regel één en twee kan men bijvoorbeeld ook lezen als een beeld voor de identificatie van de dader met het slachtoffer. Met behulp van andere gedichten waarin naast het lyrisch subject sprake is van een vader en een zoon, kunnen de elementen 'een ranke loot, zoon' en 'boom' in verhouding tot elkaar en tot het lyrisch subject worden geanalyseerd.

In verband met 'vrucht' wil ik hier het volgende opmerken: ook in het openingsgedicht van de tweede afdeling van *Hemel en aarde*: 'vlak voor de aanval bekijkt hij wat er was', gebruikt Armando hetzelfde substantief om aan de schepping een negatieve betekenis te geven. Het wordt duidelijk dat hierin de natuur van buitenaf wordt bedreigd, wat hij met de substantieven 'staal' en 'dode', het verbum 'lijden' en het adjectief 'weke' bij 'vrucht' onderstreept. 'Weke' kan men hier als een synoniem van 'rijp', maar ook van 'rot' begrijpen. Ik citeer de tweede en tevens laatste strofe:

de handeling duurt eeuwen. zo stoort het staal de weke vrucht,
zo laat de dode zich bevrijden, zo zal het lijden zijn.
dan rust de schepper.
de razende wind zoekt iets van zijn gading.⁷²

De openingsregel 'wil deze zuil tot boom vervormen,' uit *De denkende, denkende doden* is verwant met regel één en twee uit 'een ranke loot, zoon van een boom, die naast hem leeft'





en moet ook worden begrepen als het overbrengen van een schuld op de natuur. Dit wordt door middel van de slotregel van het gedicht onderstreept: 'het vreest een wetend leven'.⁷³ Met behulp van intertekstuele verwijzingen in de bundels – zij komen in het vervolg van dit hoofdstuk aan de orde – kan ik de analyse en interpretatie van het lyrisch subject verdiepen tot het beeld van een naar Alexander de Grote en Heracles gemodelleerde, gewelddadige strijder die Armando hier met 'deze zuil' aanduidt. De apostrofische regel lijkt een gebod (mogelijk aan een hogere instantie) om de strijder zijn schuld te laten accepteren.

Tot slot van deze paragraaf refereer ik in dit verband aan Armando's fascinatie voor het werk van Friedrich Nietzsche aan wie hij meerdere motto's heeft ontleend en die hij in de Berlijnse essays meermalen met instemming heeft aangehaald. De titel van het vijfluik *Ecce Homo* kan men ook als een verwijzing naar Nietzsche's gelijknamige boek begrijpen. In de monografie van Heymans laat Armando zich waardierend uit over *Also sprach Zarathustra, Les Chants de Maldoror* van Lautréamont, de gedichten van Kenneth Patchen en Lucebert. Hij beweert dat 'juist het geëxalteerde en de onbegrijpelijkheid' van deze schrijvers hem zeer aanspreekt.⁷⁴

Omdat bij Armando 'de boom', 'het bos' en 'de bosrand' betekenisvolle elementen zijn, kies ik hier het hoofdstuk 'Vom Baum am Berge' uit *Also sprach Zarathustra* om duidelijk te maken dat er meer aan de hand is dan alleen fascinatie voor de exaltatie en mystificaties van Nietzsche. Dit blijkt overigens ook uit de titel van Armando's diptiek *Monument voor Ahriman* uit 1975: Ahriman is de god van het kwaad en de duisternis in een bepaalde fase en vorm van de Oudperzische godsdienst, die men ook wel als de godsdienst van Zarathustra aanduidt. Ik ga hier niet nader op in; relevant in deze context is dat het diptiek is ontstaan in de periode waarin Armando de drie dichtbundels heeft geschreven en dat tussen deze titel en titels als *Monument voor een schuldig landschap* (1973) en *Monument voor de dader* (1975 en 1978-1979) semantische verwantschap bestaat.

In het korte hoofdstuk 'Vom Baum am Berge' tracht het vertellend subject Zarathustra de tegenstelling tussen het menselijke streven naar het hogere en de werking van de tegenkrachten die de mens in de richting van het lage dwingen, met behulp van een vergelijking te verduidelijken. Hij gebruikt hierbij dezelfde tegenstellingen die Armando in *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* en in het, overigens sterk met *Also sprach Zarathustra* verwante, *Dagboek van een Dader* hanteert. Het vergaat de mens als de boom, meent Zarathustra: 'Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts in's Dunkle, Tiefe, – in's Böse.'⁷⁵ Zarathustra vraagt zich af wat het streven is van de boom die hoger en hoger groeit. Wellicht, meent hij, wacht de boom slechts op de bliksem die hem zal treffen.

Naast het inderdaad enigszins geëxalteerde beeld dat in 'Vom Baum am Berge' wordt gegeven van het streven naar het stadium van 'nieuwe mens', staat een noodlotsgedachte centraal waarvan de mens zich bij dit streven bewust moet zijn. De gedachte is nog het duidelijkst verwoord in de volgende uitspraak die Nietzsche Zarathustra in de mond legt:

Wenn ich diesen Baum da mit meinen Händen schütteln wollte, ich würde es nicht vermögen.

Aber der Wind, den wir nicht sehen, der quält und biegt ihn, wohin er will. Wir werden am schlimmsten von unsichtbaren Händen gebogen und gequält.⁷⁶





De transpositie van een schuld op de natuur, *in casu* een boom, moet men ook begrijpen als een poging om de schuld in zijn geheel op te heffen. Wanneer de dichter / het lyrisch subject aanvaardt dat het lot ons regeert, of dit nu de natuur is of niet, bestaat er geen menselijke schuld. Het zijn, zoals ook Stifter de lezer in *Abdias* duidelijk heeft willen maken, 'onzichtbare handen' die ons buigen en teisteren. In relatie hiermee moet men ook het volgende citaat van Adalbert von Chamisso dat als motto aan *De straat en het struikgewas* voorafgaat, beschouwen: 'Ich bin der Zeiten ohnmächtiger Sohn, nicht wir machen, was wir machen, wir werden geschoben, sind Werkzeuge.'

7 Mythologisch heldendom: verwijzingen naar Alexander de Grote en Hercules

1 Typeringen van het lyrisch subject

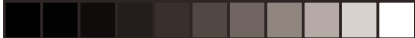
Het lyrisch subject uit de dichtbundels uit de jaren zeventig wordt in belangrijke mate door een amalgaam van overgeleverde beelden van Alexander de Grote, Heracles en Jezus gevormd. Naar de twee eersten verwijst Armando allereerst met de afbeeldingen op de voorplaten van *Hemel en aarde* en *Het gevecht* en met de titels van deze bundels. Naar Jezus verwijst de titel *Hemel en aarde*; hij wordt immers als 'vorst van hemel en aarde' aangeduid. Daarnaast bevatten de bundels meerdere zinspelingen op deze drie gestalten. Vergelijkbaar met de verbeelding van Alexander de Grote waarin geschiedenis en mythologie samensmelten, schuift Armando voor de karakterisering van het lyrisch subject elementen uit historische en mythologische verhalen over Alexander en Heracles als het ware over elkaar heen. Hij voegt aan deze pre-christelijke voorstellingen een aantal belangrijke beelden toe: het beeld van Jezus en – voor zowel het lyrisch subject als voor de antagonist – van Duitse soldaten die in de Tweede Wereldoorlog Nederland bezet hebben gehouden.

Hemel en aarde kenmerkt zich door het meest verheven en romantische taalgebruik van de drie bundels. Het bevat ook het grootste aantal variaties in de benamingen die de dichter voor de personages, in het bijzonder voor het lyrisch subject, gebruikt. *De denkende, denkende doden* heeft een minder gevarieerd idioom en *Het gevecht* heeft nog minder variatie. In *Het gevecht* herhaalt Armando in het bijzonder de substantieven minder vaak dan in *Hemel en aarde* en *De denkende, denkende doden*. Tevens gebruikt hij hier maar een beperkt aantal karakteristieken voor de personages. Ook wat dit betreft moet de bundel sober worden genoemd.

Naast elementen waarmee Armando de goddelijke en scheppende status van het lyrisch subject onderstreept, definieert hij zijn rol van strijder in de drie bundels onduidelijk met substantieven als: 'dader', 'heerser', 'heer', 'meester' en 'dienaar'. Al in het eerste gedicht van *Hemel en aarde* wordt over hem gezegd: 'wetend van moed en heldendom.' Over zijn heldhaftigheid kan geen twijfel bestaan.⁷⁷

Het lyrisch subject – dat ook in deze bundel naamloos is – wordt als een mythologische held getypeerd. Door de gede-automatiseerde taal is het in veel gevallen onduidelijk of de kwalificaties waarmee de dichter hem aanduidt hem of de antagonist gelden. Dit heeft een mystificerend effect en creëert spanning. De oppositie tussen dader en slachtoffer verbeeldt





Armando in *Hemel en aarde* formeel met de strofische ordening van het merendeel van de gedichten.

Om het lyrisch subject en de andere protagonisten te benoemen gebruikt de dichter in de bundel een groot aantal menselijke karakteristieken. In *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* gebruikt hij voor de protagonisten vaker eigenschappen die gewoonlijk aan de natuur zijn voorbehouden. De menselijke karakteristieken in *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht*, zijn voornamelijk algemene begrippen uit het kernidoom, zoals 'dader', 'kind', 'krijgers', 'knecht', 'duizenden' en 'slaven'. Veel vaker dan in *Hemel en aarde* gebruikt hij in de andere twee dichtbundels het algemene 'mens' in combinatie met een adjectief. De woordverbinding 'harde, heilige mens', die Armando een keer in *De denkende, denkende doden* gebruikt, en waarvoor hij in *Hemel en aarde* meerdere equivalente begrippen hanteert, is een van de voorbeelden van de idiomatische relatie tussen het exuberante *Hemel en aarde* en de soberdere *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht*.

Armando definieert de antagonist zonder uitzondering met algemene begrippen. Vaak blijft deze 'hij', of blijven deze 'zij' (mannelijk meervoud) onzichtbaar. In de eerste afdeling van *Hemel en aarde* komt geen menselijke antagonist voor. Naast het lyrisch subject figureert hier slechts een god waarvan het onduidelijk is of hij de rol van antagonist vervult: een aantal malen valt hij met de protagonist samen. In de tweede afdeling introduceert Armando een mannelijke antagonist. De laatste regel van de eerste strofe van het openingsgedicht kondigt zijn komst aan: 'even waait wat water aan, stil, de ander nadert'.⁷⁸ 'Water', 'waait' en 'stil' wijzen erop dat hij geen duidelijk gedefinieerd personage is: eerder lijkt hij een geestverschijning. Hij maakt deel uit van een groep die de dichter in deze en de volgende afdeling met onder andere de volgende begrippen als een leger definieert: 'legerscharen', 'helden', 'scherpschutters', 'krijgers van weleer', 'vermete helden', 'heersers', 'slaven', maar ook 'doden'. In *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* zet Armando het beeld van een leger met behulp van dezelfde en semantisch equivalente begrippen voort.

2 De Alexanderroman

In 'De hunkering', het andere Berlijnse essay waarin Altdorfer ter sprake komt, behandelt Armando de Duitse romantiek en een aantal artistieke motieven die in deze periode populair waren.⁷⁹ Hij benadrukt dat men de romantiek niet als een stijl, maar als 'een *Weltanschauung*, een levensbeschouwing, een levenshouding, die nog steeds schijnt te bestaan' moet beschouwen. Hij gaat in het essay ook in op de complexe relatie tussen schoonheid en kwaad en de esthetische waardering van afbeeldingen van gruwelijke gebeurtenissen: 'natuurlijk was het weer de kunstenaar die moest ontdekken dat veldslagen *mooi* kunnen zijn ofwel in iets moois omgezet kunnen worden. Daar zijn talloze voorbeelden van.' Als 'een van de indrukwekkendste' noemt Armando Altdorfers *Alexanderschlacht*, het beeld dat hij in verband brengt met een romantische levensbeschouwing en -houding. Uit het volgende citaat blijkt dat hij kennis heeft van de historische gebeurtenis die op het paneel wordt verbeeld. Zijn aandacht gaat uit naar de psychologische implicatie van de nederlaag voor Darius, de verliezer van de veldslag:





De legers rennen af en aan, maar Altdorfer heeft ook het moment afgebeeld dat de overwonnen Darius bedroefd en berustend omkijkt naar Alexander. Een dramatisch gebeuren, vol pijn en geschreeuw, en de beschouwer zegt: welk een voortreffelijk doek, want dat is het, al zul je mij nooit over 'een voortreffelijk doek' horen spreken.

De legendevorming rond Alexander de Grote (356-323 v.Chr.) is aanzienlijk en werd in de hand gewerkt door de omvang van zijn territorium en de verbazingwekkende snelheid van zijn veroveringen. In de geschiedenis was zoiets niet eerder op dergelijke schaal gepresteerd. Het gegeven dat zoveel veroveringen in zo'n kort leven hadden plaatsgevonden – Alexander overleed op 33-jarige leeftijd – droeg ook bij tot overdrijving, vervalsing en verdraaiing van de historische feiten.

Het doel van Alexander was de macht over 'de eilanden der aarde' en hij was voornemens om, nadat hij Griekenland en Perzië had overwonnen, de wereld ten oosten van Griekenland te veroveren. Het westen zou dan later volgen. Hij deed pogingen om tot India te komen, dat in de geografische opvattingen van die tijd werd gezien als het laatste land vóór de oceaan. De laatste jaren voor zijn dood vertoonde Alexander meer en meer megalomaan gedrag. Hij kreeg paranoïde trekken, eiste op excessieve wijze de loyaliteit van zijn manschappen en vervreemde zich van zijn eigen volk – de Macedoniërs – en de Grieken door na de verovering van Perzië de tradities van dit land over te nemen; hij onderging zelfs een gedaanteverwisseling en het liefst was hij een Aziaat geworden. Hij deed aan zelfmythologisering; bezocht meerdere orakels en offerde aan goden om een eigen goddelijke status af te dwingen. Hij identificeerde zich onder meer met Heracles.

Alexander was tijdens zijn leven al een legende. Het beeld dat nu van hem bestaat, is gevoed door legenden en historische geschriften die op hun beurt ook fantastisch gekleurd zijn. De bekendste en meest invloedrijke legende is de *Alexanderroman* – een anoniem overgeleverd geschrift dat in de late Oudheid is ontstaan en waarvan meerdere versies bekend zijn.⁸⁰ Vooral in de middeleeuwen was dit geschrift erg populair. In een gezaghebbend voorwoord bij een recente engelstalige uitgave stelt Richard Stoneman dat een fascinerend aspect van de *Alexanderroman* is dat de Alexanderfiguur als een soort Griekse Proteus in allerlei gedaanten verandert.⁸¹

In de historische studies die in de loop der tijden over Alexander zijn gepubliceerd, is tot aan de Tweede Wereldoorlog het accent op zijn legendarische veroveringen en militaire competentie gelegd: zijn overwinningsdrang werd als een hellenistische missie gezien. Na de oorlog is het accent naar zijn tirannieke persoonlijkheid verlegd en begon men hem met Hitler te vergelijken.

Ik zal nu een aantal voorbeelden van het mythische beeld van Alexander geven die ook in de *Alexanderroman* zijn verwerkt. Hij zou niet door zijn vader, Philippos II van Macedonië, zijn verwekt, maar door Zeus. Voor zijn geboorte zou in een droom door een betoverde valk aan Philippos zijn geopenbaard dat zijn kind '[...] de einder [zal] bereiken waar de zon opkomt. Hij zal dat doen door als een leeuw tegen iedereen oorlog te voeren en al strijdend steden te veroveren.'⁸² Het Orakel van Delphi zou hem onoverwinnelijk hebben genoemd. Zijn paard, Bucephalos, dat door geen ander dan door hem kon worden bereden, zou afstammen van de wilde paarden van Diomedes, die door Heracles werden getemd als





één van de twaalf werken die tot zijn goddelijkheid hebben geleid. En toen Alexander eens een beeld van Orfeus bezocht, begon het te zweten. Een tekenuitlegger duidde dit als volgt: “Net zoals Orfeus op de lier speelde en zong om de Grieken voor zich te winnen, de barbaren op de vlucht te jagen en de wilde dieren tam te krijgen, zult ook u met uw speer moeite moeten doen om iedereen aan uw gezag te onderwerpen.”⁸³

In middeleeuwse legenden krijgt Alexander duivelse trekken: verbeeld als een Griekse god wil hij in zijn hovaardij de hemel in een met arenden bespannen wagen bestijgen. Vernederd wordt hij op aarde teruggeworpen. Ook wordt hij verbeeld terwijl hij afdaalt in een diepe zee.

De legendarische aspecten, de rijke en de fantastische verbeelding van het leven en de persoon van Alexander de Grote hebben veel schrijvers en beeldend kunstenaars geïnspireerd. De *Alexanderroman* is voor hen een belangrijke bron geweest. De mythische verbeelding van de slag bij Issos op het paneel van Altdorfer vertoont bijvoorbeeld overeenkomsten met de volgende passage:

Maar de soldaten in de omgeving van Alexander drongen die van Darius terug en probeerden hen uit alle macht te breken. Ze werden gewond en door de grote massa soldaten struikelden ze over elkaar. Je zag daar slechts paarden die op de grond lagen en gesneuvelde mannen. Hat was door het vele stof onmogelijk om Perzen en Macedoniërs, bondgenoten en satrapen, infanteristen en ruiters van elkaar te onderscheiden. De hemel was verdwenen en door de stromen bloed zag je de aarde niet meer. De zon zelf voelde mee met het gebeuren. Ze weigerde te kijken naar zo'n bezoedeling en hulde zich in wolken.⁸⁴

Issos was een belangrijk strategisch punt voor wie wilde doortrekken naar Syrië, Fenicië en Egypte. Toen Alexander Egypte veroverde, werd hij als een bevrijder ingehaald en als opvolger van de farao's beschouwd. De vergoddelijking die plaatsvond zou nog eeuwen navolging krijgen.

Eén van Alexanders grote voorbeelden was Heracles: de grootste en meest gevierde held uit de Griekse Oudheid. Hij is het oerbeeld van een man die door een leven vol moedige strijd in dienst van de mensheid zegevierend de onsterfelijkheid verwerft. Als een sprookjesheld en een krachtpatser werd hij in Griekenland vereerd. Hij werd gezien als een redder en een God die het kwaad afweert. Na het voltooien van de twaalf onmenselijke opdrachten van Eurystheus – er zijn er veel meer beschreven, maar ze zijn als twaalf gecanoniseerd – bereikte Heracles de onsterfelijkheid. De opdrachten bestonden voornamelijk uit krachtmetingen met monsterlijke wezens zoals Antaios en de Hydra.

Heracles wordt beschouwd als een heidense tegenhanger en een voorafschaduwing van Christus als Heiland.⁸⁵ Net als Jezus was hij god en mens tegelijk. Hij daalde af in de onderwereld en bedwong Kerberos: Christus daalde af in de hel en versloeg Satan. Heracles leed helse pijnen door een brandend gif waarin een mantel die hem was omgeslagen was gedrenkt: dit zou naar het lijden van Jezus vooruitwijzen. Ook Heracles was ter dood veroordeeld en beleefde de opstanding. Hij vond de dood op een grote brandstapel die hij zelf





had opgericht om een einde te maken aan de pijnen die hij leed. Op de brandstapel werd hij getroffen door een machtige bliksemschicht, waarna hij stierf. Hierna werd hij opgenomen in het gezelschap van de onsterfelijke goden.⁸⁶

Ook Alexander de Grote werd met Jezus geïdentificeerd en als zijn voorafschaduwung beschouwd. Bij de identificatie speelde mee dat zij beiden dezelfde leeftijd hebben bereikt.

In de iconografie gelden als belangrijke attributen van Heracles onder andere: het pantser, het zwaard, paarden, zuilen en de leeuwenhuid en -kop. Net als bij andere mythologische figuren wordt zijn goddelijkheid geïllustreerd met beschrijvingen van zijn macht over kosmische elementen. Zo nam Heracles Atlas' taak over en droeg hij de aarde. Ook wordt verteld dat hij de hemel droeg. Op weg naar het eiland Erithea, waar hij als een van de twaalf opdrachten de runderen van Geroneus diende buit te maken, bedreigde hij – getergd door de hitte – de zonnegod Helios met zijn pijlen. Deze leende hem de gouden beker waarin hij dagelijks terugkeerde naar het oosten. In de beker zou Heracles het eiland bereiken. Heracles geldt ook als een zinnebeeld van militaire macht en bestuurlijke kracht.

Een moraliserend motief dat in de iconografie vaak is behandeld, is Heracles op de twee- of driesprong. Aan het motief zijn verschillende betekenissen gegeven, bijvoorbeeld de keuze tussen deugd en ondeugd, maar ook de keuzen waarvoor de mens in het algemeen komt te staan; Heracles' daden symboliseren dan de beproeving van de ziel. Heracles tussen de gepersonifieerde deugd en ondeugd is vaak afgebeeld. Het beeld van de twee- of driesprong komt terug in de afbeelding op het voorplat van *Dagboek van een Dader*. Hierop staat een afbeelding van de *Chasseur im Walde* van Friedrich. Op een plek waar drie bospaden samenkomen staat een gehelmde jager. Een duidelijke verwijzing hiernaar en invulling van het motief staat in de volgende dagboek aantekening waarin overigens ook een idyllische natuur contrasteert met een dreiging waarop de schrijver in de passage slechts met enkele woorden zinspeelt:

Vandaag waarachtig weer de bossen. En daar ging ik. Geen regen, geen zon, en hup, een druppel aan blad of tak. De Natuur, dat is mijn lieveling! Ik kan wel zachtjes zingen.

Ineens is daar een driesprong met twijfel. Waarheen?

Zo gaat het steeds. Het landschap springt maar heen en weer, ver vooruit. O, zachte boomgeur en jaarringen.⁸⁷

De aantekening eindigt met: 'Hier sta ik, maar ben ik niet dezelfde?' Met behulp van het motief van de driesprong kan, mede in relatie tot de slotregel waarin de identiteit van het vertellend subject wordt geproblematiseerd, ook aan het begrip 'de plek' in Armando's oeuvre een bredere betekenis worden gegeven. Het motief komt in Armando's beeldende oeuvre terug, in 2005 schildert hij bijvoorbeeld grote landschappelijke doeken, getiteld *Die Landschaft*, waarop een grillige driesprong een centrale positie inneemt.⁸⁸

Een groot aantal woorden en woordverbindingen in de drie bundels kan men als verwijzingen naar Alexander de Grote en Heracles lezen. De eerste drie van de hierboven genoemde





attributen waarmee de laatste in de iconografie is afgebeeld – het pantser, het zwaard en zuilen – komen in één of meer van de drie bundels voor; ze kunnen als verwijzend naar zowel Alexander als Heracles worden geïnterpreteerd. Zinspelingen op de leeuw, die ook met beiden is geassocieerd, zijn er eveneens. De valk en de adelaar zijn in de mythologie vaak verbeeld en figureren ook in Heraclesmythen en in legenden over Alexander. Beide komen éénmaal in *Hemel en aarde* voor in de regel ‘de wrede profeet roept arend en valk, zij buitelen’ uit ‘*hij speelt*.’⁸⁹ De substantieven ‘profeet’, ‘ziener’ en ‘martelaar’ en de woordverbinding ‘de armzalige mens, die sterven moet’ uit hetzelfde gedicht duiden op Jezus, terwijl ‘het vuur rukt aan zijn lichaam, het valt’ als een zinspeling op Heracles op de brandstapel kan worden gelezen. De regel kan echter ook op Savonarola betrekking hebben. ‘Kelk’ en ‘zwaard’ komen een aantal malen in de bundels voor en kunnen als verwijzing naar zowel Jezus als Heracles en Alexander worden gelezen.

3 Archaïsch idioom als verwijzing naar de voor-christelijke tijd

Armando gebruikt in het literaire werk archaïsche taal om het verhaal over oorlog en strijd een algemeen karakter te geven. Hij kiest archaïsche begrippen tevens om een vervreemdend effect te bereiken: ze leiden af van de historische werkelijkheid die zijn thema is. In de context van de poëzie uit de jaren zeventig representeert het archaïsche idioom ook de voor-christelijke tijd. Woorden als ‘krijgsmacht’, ‘huurling’, ‘schare’, ‘panters’ en ‘slaven’ kan men als zinspelingen op de oorlogsvoering van Alexander de Grote interpreteren. Het zijn algemene begrippen die niet exclusief voor zijn oorlogsvoering staan – Armando had dan een voor die tijd specifiek militair idioom moeten kiezen. De algemene begrippen passen bij het verhullende karakter van de poëzie.

Het eenmalig gebruikte ‘panters’ laat zien dat de dichter met het idioom zinspelingen op de moderne oorlogsvoering met de mythologische, voor-christelijke en wellicht ook middeleeuwse oorlogsvoering verbindt: Van Dale definieert ‘pantser’ namelijk als een synoniem van ‘maliënkolder, harnas’ en als een leenwoord uit het Duits (Panzer) dat ‘tank’ betekent.

Zoals ik al zei, schuiven in de verbeelding van het lyrisch subject bestaande representaties van Alexander, Heracles en Christus als het ware over elkaar heen. Armando gebruikt in het volgende gedicht een vergelijkbare, maar meer transparante beeldspraak met betrekking tot het woord ‘panters’ en onderstreept hiermee de veelvuldige gestalten van het lyrisch subject. Het gedicht maakt duidelijk dat ‘schuiven’ één van de metaforen is waarmee hij ook de transformatie van het subject – het is een bepalend onderdeel van zijn karakter – beschrijft: het subject gaat op in de natuur en wordt als mens onzichtbaar. Dan is hij een schuldeloze en valt met zijn slachtoffer samen:

het houterig haar van de krijger wijst op wreedheid.
laat hem strijden, de panters schuiven door hem heen,
een teder wisselen van materie.





hij leeft nog.
zijn lichaam aarzelt, staat nog wankel te kijk.
dan smelt het, trillend, weg, wenend verdwenen.⁹⁰

Verwijzingen naar Alexander de Grote zijn in *Hemel en aarde* het duidelijkst. De bundel bevat een aantal zinspelingen op Alexanders oorlogsvoering en fabelachtig snelle veroveringen. Een voorbeeld hiervan is het dynamische beeld van voortsnellende ruiters te paard dat in de hele bundel aanwezig is. Het komt voor het eerst voor in de eenregelige openingsstrofe 'paarden hollen voort...' uit een van de eerste gedichten.⁹¹ De serie punten wijst op de dynamiek van het beeld. Hollende paarden komen éénmaal in *De denkende, denkende doden* terug in de equivalente regels 'de hoefslag laat het haastig raden, snel / draaft voort de trotse schare en'.⁹² Semantisch equivalente begrippen in *Hemel en aarde* maken duidelijk dat het lyrisch subject één van de ruiters is. In het voorlaatste gedicht van de afdeling 'Het gevecht' valt hij met het paard samen: 'geen paard, dat trots voorbijflitst, in hem geen dier meer / te bekennen [...]'.⁹³ De regel illustreert dat het lyrisch subject aan het einde van de afdeling zijn krachten heeft verloren en is wellicht ook een zinspeling op de hechte relatie tussen Alexander en zijn paard Bucephalos.

In het volgende gedicht uit de eerste afdeling lijkt Armando met meerdere elementen op de figuur van Alexander te zinspelen:

een krans van stuitend-zwarte dieren siert de tempels,
een prachtig wit geschenk.
smal zijn gestalte in een eeuwig somber dal, dat te denken geeft:
een huilende omgeving, men weet niet beter.

daar draaft de ruiter weg, de eerste mens, een eeltig monster;
fel is zijn plantaardig lichaam, de harde lijnen van een held.
men is tevreden, men lacht maar wat.⁹⁴

Het vaker gebruikte 'tempels' lijkt zowel voor de Oudheid als voor een goddelijke macht te staan. Ook kan men het als een zinspeling op Jezus begrijpen. 'Eeuwig somber dal' lees ik als een verwijzing naar de Slag bij Issos toen, zoals de legende vermeldt: 'de zon weigerde te kijken en [...] zich in wolken [hulde]'.⁹⁵ Ook op Altdorfers paneel speelt de slag zich in een 'somber dal' af. 'Eeuwig' zou dan strijd en gevecht als universele gegevens kunnen betekenen, maar ook de allegorische betekenis van Altdorfers *Alexanderschlacht* kunnen ondersteunen. Met 'smal zijn gestalte' kan Armando 'de ruiter' bedoelen, maar ook de overwonnen Darius die door hem in het essay waarin hij de *Alexanderschlacht* ter sprake brengt, als 'bedroefd en berustend' wordt beschreven. 'Eeuwig somber dal', 'huilende omgeving' en 'een eeltig monster' zijn semantisch equivalent met de volgende openingsregels van een gedicht uit de tweede afdeling: 'het land kreeg nauwelijks licht, zo wreed was hij. / de dennen dropen van het bloed'.⁹⁶ De regels laten zien hoe Armando in de gedichten voortdurend met licht en





donker speelt. In meerdere gedichten lijkt de zon het lyrisch subject voor zijn gewelddadige gedrag te straffen. In het openingsgedicht van de derde afdeling, 'De ondergang', verwoordt de dichter het verval onder andere met de equivalente regels: 'de zon droogt langzaam op, hier / is de muur van de aarde, een pikzwarte schijf.'⁹⁷ De importantie van het beeld van de aarde als een 'muur' en 'pikzwarte schijf' geeft Armando aan met de illustraties bij *Het gevecht* waarop hij de aarde als een 'muur' en als 'pikzwart' voorstelt.

De transpositie van een menselijke schuld op de natuur in de woordverbinding 'een huilende omgeving' en de als betekenis verwante verbinding 'de dennen dropen van het bloed' kan men mede begrijpen in relatie tot Altdorfers landschappelijke werk waarvan Armando in het essay 'Gehoord en gezien' de verwantschap van in het bijzonder de huilende lijnen met de lijnvoering in zijn eigen tekeningen onderstreept. 'Zijn plantaardige lichaam' verwijst ook naar deze transpositie, maar het is ook mogelijk het als een zinspeeling op vegetarisme te lezen. Duidelijke zinspelingen op overeenkomsten tussen het lyrisch subject en Adolf Hitler bevatten de bundels niet, het is echter niet uit te sluiten dat 'zijn plantaardige lichaam' als een subtiële verwijzing naar Hitler, die immers vegetariër was, kan worden geïnterpreteerd.

In de bundel benadrukt de dichter voortdurend de wreedheid van het lyrisch subject, bijvoorbeeld met de woordverbindingen 'de harde lijnen van een held' en 'eeltig monster' uit bovenstaand gedicht. Zijn wreedheid drukt hij op meerdere plaatsen uit door middel van een vergelijking met een monsterlijk dier dat soms een mythische allure heeft, bijvoorbeeld in de woordverbinding: 'het bloedend monster likt zijn vleugels.'⁹⁸

In de eerste afdeling wordt in een openingsregel een zon verbeeld die lijkt op de zon die op Altdorfers *Alexanderschlacht* de strijdende massa domineert: 'rood troost de zon de harde manen van het monster'. 'De harde manen van het monster' en de openingsregel van het gedicht dat eraan voorafgaat: 'het houterig haar van de krijger wijst op wreedheid', kan men mijns inziens als verwijzingen naar Alexander en Heracles begrijpen.⁹⁹ Op veel historische afbeeldingen, bijvoorbeeld penningen, wordt Alexander als een Heraclesfiguur met een weelderige, stugge haardos verbeeld. Het beeld onderstreept de relatie tussen Alexander en een leeuw. 'Houterig haar' is overigens nog een voorbeeld van de identificatie van het lyrisch subject met een boom.

4 'Laat de doden maar een beetje zingen. En laat de dader alsjeblieft z'n bek houden.'¹⁰⁰

In 'een ranke loot, zoon van een boom, die naast hem leeft' dat ik eerder citeerde, verbeeldt Armando het lyrisch subject in de regel 'dag in dag uit de grazende dieren hoedend, zingend' als een herder. De regel verwijst mogelijk naar Heracles die als onderdeel van één van de twaalf te vervullen onmenselijke opdrachten de kudde van Hades hoedde en ook de runderen van Geroneus overnam. Ook kan de regel naar Abel verwijzen: hij wordt immers traditioneel als de 'eerste' schaapherder gezien. De nevenstelling van de participia 'hoedend' en 'zingend' legt een nauwe relatie tussen deze twee activiteiten van de herder. Ondersteund door het feit dat het verbum 'zingen' en het substantief 'klank' als een bescheiden rode draad door alledrie de bundels heen loopt, en door het motto bij *De denkende, denkende doden* dat





Armando uit de strofe van de *Duineser Elegien* heeft genomen en waarin Rilke naar Orpheus' klaaglied om Linos verwijst, interpreteer ik de zingende herder uit de bovenstaande regel ook als een Orpheusfiguur die zowel in de wereld der levenden als in het dodenrijk thuis is en zo de hoogste vorm van existentie belichaamt.¹⁰¹ In de passage uit *Abdias* (Armando's motto bij de afdeling 'Het gevecht' uit *Hemel en aarde*) verbindt Stifter ook gezang (van een vogel) met de dood.¹⁰² Het hoofdstuk 'De doden' uit *De straat en het struikgewas* dat eindigt met een passage waarin Armando aan Orpheus en Franciscus van Assisi refereert, kan de betekenis van de dichtregel en ook van het element 'zingen' in de bundels verduidelijken.

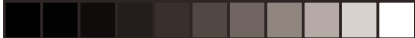
In het Berlijnse essay 'De verte' noemt Armando Franciscus, de stichter van de ascetische Orde van de Franciscanen.¹⁰³ In het essay, dat in Italië is geschreven, stelt hij de Italiaanse kunstenaars die als eersten op authentieke wijze – dat wil zeggen: zonder naar de klassieken terug te grijpen – de schoonheid van het landschap en de natuur hebben bezongen, tegenover de Noord- en Midden-Europese kunstenaars die de natuur 'demoniseerden'. Hij verduidelijkt dit als volgt: 'Lees het zonnelied van Franciscus van Assisi er maar op na: vreugde en onschuld.'

Franciscus combineerde een dichterlijke geloofsvreugde, die hem de schoonheid en onschuld van de natuur deed bezingen, met predikingen waarin hij het lijden van Christus centraal stelde. Hij identificeerde zich met Christus en het verhaal gaat dat hij de stigmata ontving, wat door de katholieke kerk als een wonder wordt beschouwd. De verbinding die Armando in *De straat en het struikgewas* tussen Orpheus en Franciscus maakt, kan men begrijpen als een van de wijzen waarop Armando de begrippen 'schuld' en 'onschuld' problematiseert. Een aanwijzing hiervoor is de onafgemaakte, vragende zin: 'Ter meerdere glorie?' die meestal met de toevoeging 'van God' wordt gebruikt:

Ik heb gelezen dat Orpheus en Franciscus verder leven in de bomen en de vogels.
Op die manier zingen ze nu nog. Mooi.
Maar zij, die gesneuveld zijn? Zouden die ook nog zingen? Ter meerdere glorie?
Laat de doden maar een beetje zingen. En laat de dader alsjeblieft z'n bek houden.¹⁰⁴

In *Dagboek van een Dader* zijn zeven opeenvolgende dagboekbladen aan (vogel)gezag gewijd.¹⁰⁵ De Dader lijkt hier op Franciscus; hij wil net zo kunnen zingen als de vogels. De aantekeningen beslaan de periode waarin de lente in de zomer overgaat: op de derde dag is aan de datum, 21 juni, 'zomer' toegevoegd. In de eerste, korte, aantekening geeft een eik de Dader de wijs aan die hij moet zingen, maar hij zegt dat hij geen bevelen van bomen op wil volgen. De tweede aantekening luidt: 'Vandaag de dag van zon. Ben vrolijk van aard, al is het Heden niet voor mij weggelegd. Het Verleden drukt en geeft te denken. Weemoed heerst.' Hiermee lijkt Armando naar Franciscus te verwijzen in wie blijmoedigheid om de schoonheid van de natuur samenging met het besef van de zondigheid van de mens. De derde dag is zonder meer als idyllisch beschreven: het vertellend subject laat zich lyrisch uit over de vogels en hun 'twinkelen'. In de vierde aantekening wordt het beeld voortgezet en meent de protagonist het voorbeeld van de vogel te moeten volgen: 'terug te fluiten'; maar hij bemerkt dat hij 'een eigen lied [moet] zingen.' De volgende aantekening beschrijft hoe de Dader de vogel imiteert. Hoewel hij de imitatie zelf geslaagd vindt, lukt het hem niet om met de vogel





te communiceren. De zesde aantekening beschrijft een nieuwe poging. Maar zelfs wanneer hij zijn 'eigen lied en eigen gezegdes' zingt, krijgt hij bij de vogel geen gehoor. De vogel vliegt weg. De zevende dag is slechts kort gememoreerd in de vorm van twee dialogische regels. De protagonist vraagt naar de naam van de vogel. Het antwoord (van de Dader?) is dat hij zijn naam niet kent, 'maar zijn roepen is een pracht.' Zijn pogingen om met de vogels mee te zingen, lijken te zijn gestrand. De achtste dag is het

Buiten ernstige zon. Er vliegen zwarte vogels met diepe, diepe gedachten. Hier is voortaan kwaad gedaan.

Zoals dit landschap: veel schuldige bossen in het rond, hier en daar een donker woonhuis van de medemens. De woonhuizen hebben toegangspaden met voetsporen. Hier zijn zonen geweest, die afscheid namen, gepakt en gezakt.¹⁰⁶

Het gaat hier niet meer over 'zingen'; het is de Dader niet gelukt om zoals Franciscus te zijn. Wanneer hij probeert onschuldig te zijn, net als de vogels, merkt hij dat hij niet is als zij. Wil hij dat zij hem accepteren zoals hij is, dan keren zij zich van hem af. Hij komt er achter dat hij hun zingen bewondert, maar niet precies weet wie zij zijn. Hij hoort thuis bij de 'zwarte vogels met diep, diepe gedachten.' Hij hoort bij de 'schuldige bossen.' Net als in veel poëzie wordt ook in deze passage 'zon' naast het fonologisch equivalente 'zonen' gebruikt en daarmee 'schuldig' gemaakt.

In de aantekeningen die volgen, wordt de Dader gevangengenomen door 'slechte priesters. Kwaad volk' die niet willen dat hij zijn queeste naar begrip van zijn daad vervolgt: 'De priesters met hun hoge hoeden: zij bewaken. Hun taak is inzicht te verhinderen, mijn reisdoel moet voorkomen worden. Daders haat men.'¹⁰⁷ Het lijkt erop dat in deze en andere passages 'priesters' staan voor de (rooms-katholieke) kerk die Armando vanwege de manier waarop deze met schuld omgaat, beschuldigt. De verhouding van de Dader tot de priesters lijkt ook een verwijzing naar Savonarola's problematische relatie tot de Kerk.

Armando fundeert de poëzie uit de jaren zeventig onder andere op personages uit een aantal mythen en bijbelse verhalen, maar ook op denkbeelden of gedragingen van een aantal historische personen die zich met de verhouding van schuld en onschuld hebben beziggehouden. Altdorfer is hiervan een voorbeeld, maar ook Jünger en Nietzsche. Zij hebben bovendien aan de esthetisering van 'het kwaad' bijgedragen. Voor de zoektocht die Armando in de poëzie voert naar mogelijkheden om 'het kwaad' op te heffen, geldt ook Franciscus als een voorbeeld. Savonarola is heel belangrijk, immers: hij 'wist alles' over de vijand.





8 Schuld en schepping: verwijzingen naar Jezus en verwijzingen naar de Duitse bezetter

1 'Hij, de volmaakte verlosser'

Vergeleken met de overige gedichten uit *Hemel en aarde*, valt het slotgedicht van de eerste afdeling op door een uitgebreid aantal begrippen waarmee Armando het lyrisch subject beschrijft:

hij, de volmaakte, de verlosser, zwijgt. zijn schepping is voltooid.
het lichaam zal hij verlaten, de zonnen schreeuwen om hun offer.
bleek is de aarde, die zijn pijn bespiedt, zijn val verzacht.
zie, zijn verfijnde uitspraken wekken wantrouwen.

de zilveren stem van een profeet, een ongekende warmte.

hij, de aanstichter, de uitverkorene, verheft zich, trots en vermetel.
geen druppel bloed, klacht noch bedrog: was het een rijk van slaven?
een drogbeeld? ¹⁰⁸

Met 'de volmaakte', 'de verlosser', 'een profeet', 'de aanstichter' en 'de uitverkorene' zinspeelt Armando op Jezus van Nazareth. Andere elementen kan men lezen als verwijzingen naar het lijdensverhaal van Jezus: 'het lichaam zal hij verlaten', 'offer', 'zijn pijn', 'zijn val' en 'klacht noch bedrog.' 'Verheft zich' kan in verband met de opstanding worden gelezen.

Door de identificatie in het gedicht van het lyrisch subject met Jezus, kan ik 'god' uit het openingsgedicht van de bundel, waarin de schepping zijn aanvang neemt, als verwant met de bijbelse God begrijpen.¹⁰⁹ In het openingsgedicht staat het lyrisch subject 'op de rots' en 'voorziet een kille schepping.' De verwantschap tussen hem en de goddelijke schepper wordt ook door de syntaxis bevestigd: uit het gedicht kan niet worden opgemaakt of het lyrisch subject de 'kille schepping' realiseert of de god. Ook in andere gedichten, bijvoorbeeld het bovenstaande, kent Armando aan het lyrisch subject eigenschappen toe die naar zowel Jezus als de God en schepper uit de Bijbel verwijzen. De begrippen waarmee hij het lyrisch subject definieert stapelen zich als het ware op. De oppositie met de overige gedichten uit de bundel waarin hij veel minder, of geen benamingen voor het subject gebruikt, is een voorbeeld van het spel van ver- en onthulling dat hij speelt.

De identificatie met Jezus realiseert Armando in andere gedichten uit *Hemel en aarde* onder andere met elementen als 'ziener', 'schepper' en 'eerste mens'. Het laatste kan men als een verwijzing naar de bijbelse Adam begrijpen, maar ook naar Jezus, voor wie ook de naam 'de nieuwe Adam' wordt gebruikt.

In *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* gebruikt de dichter naast 'god' en 'koning' geen substantieven waarmee hij het lyrisch subject als een Christusfiguur tekent; verwijzingen naar beschrijvingen van het leven van Jezus betreffen hier in het bijzonder een aantal klassiek geworden episoden uit zijn leven zoals deze zijn overgeleverd in de evangeliën. Ze zijn ook uit de iconografie bekend.





2 ‘Werp uw naaste en / vernietig hem’: een tegengesteld ‘heilsplan’

De derde en tevens laatste strofe van ‘*zie, zij kwamen haastig.*’ uit *De denkende, denkende doden* bevat een verwijzing naar een klassieke episode, namelijk een uitspraak van Jezus:

zie, zij kwamen haastig.
werp uw netten uit, werp uw naaste en
vernietig hem,
hij zal uw leegte leren.¹¹⁰

Lucas 5 vertelt het verhaal over de eerste leerlingen die zich bij Jezus hadden aangesloten.¹¹¹ Na de beëindiging van een openbare prediking aan de oever van het meer van Galilea, sprak Jezus de visser Simon aan en zei: “Vaar nu naar diep water en gooi jullie netten uit voor de vangst.” Simon antwoordde: “Meester, de hele nacht hebben we ons ingespannen en niets gevangen. Maar als u het zegt, zal ik de netten uitwerpen.” Simon en de andere vissers vingden zoveel vis dat hun netten dreigden te scheuren. Ontzet kwamen ze bij Jezus terug die zei: “Wees niet bang, voortaan zul je mensen vangen.” De vissers brachten de boten aan land en ‘lieten [...] alles achter en volgden hem.’ ‘Werp uw naaste’ kan met behulp van deze bijbeltekst worden gelezen als een verwijzing naar de bekeringsdaden van Jezus en zijn leerlingen. Samen met de dichtregel ‘vernietig hem’ verwijst de regel tegelijkertijd naar het ‘bemin uw naaste (als uzelf)’ dat veelvuldig in het Nieuwe Testament voorkomt. Versterkt door de slotregel van het gedicht, waarin men ‘leegte’ kan begrijpen als een van de vele begrippen die in de cyclus naar ‘de dood’ of ‘de dode’ verwijzen, krijgt de opdracht in regel 2 en 3 een hieraan tegengestelde, negatieve en zelfs destructieve betekenis. De regel bevat tevens een zinspel op de uitdrukking ‘ik zal je leren’, waarmee Armando de allusie aan vergelding versterkt. De openingsregel van de strofe: ‘zie, zij kwamen haastig’ – die een herhaling is van de openingsregel van het gedicht en dus extra is benadrukt – verbindt het bijbelse verhaal met het verhaal over de Duitse inval in Nederland. Met behulp van onder andere semantisch overeenkomende begrippen uit het proza – in het bijzonder uit *De straat en het struikgewas* en *Aantekeningen over de vijand* – kan de verwijzing naar deze thematiek worden begrepen. Een onduidelijkheid in het gedicht is overigens wie de ‘u’ is die in de tweede regel van de door mij geciteerde strofe wordt aangesproken en wie degene is die hier het woord voert.

In *Het gevecht* introduceert Armando in het voorlaatste gedicht: ‘*de zon vond de winter*’ ‘goden’. Er is sprake van ‘vechtende goden’ en het lyrisch subject identificeert zich – net als in de voorafgaande bundels – met een god: ‘hij, wiens god ik was [...]’.¹¹² Hier contrasteren plaats en herhaling (‘goden’, ‘god’, ‘god’) met de lege plek die het gedichtelement in de rest van de cyclus heeft. Zowel de afwezigheid als de plotselinge introductie benadrukken het belang van de goddelijke instantie. Het is alsof uiteindelijk de bijbelse God verschijnt om te oordelen over levenden en doden. In dit gedicht en ook in het laatste, een monostichon, staan twee zinspelingen op het Nieuwe Testament die bij deze interpretatie aansluiten. Het lyrisch subject zegt in het voorlaatste gedicht: ‘mijn schuld is niet van hier’ en verwijst hiermee naar Johannes 18:36: ‘Mijn koningschap hoort niet bij deze wereld,’ een bekende uitspraak van





Jezus. Het koningschap, dat onderdeel is van het heilsplan, is hier door 'schuld' vervangen. Het monostichon bevat ook een verwijzing naar Jezus: 'ik ben opgestaan. er is.' Hiermee zinspeelt de dichter op het verhaal van de opstanding, dat in meerdere bijbelpassages voorkomt, bijvoorbeeld in Johannes waar Jezus zegt: 'Ik ben de opstanding en het leven. Wie in mij gelooft, zal leven, ook wanneer hij sterft, en ieder die leeft en in mij gelooft zal nooit sterven.'¹¹³

Ook in *Dagboek van een Dader* identificeert de ik-verteller zich met Jezus. Dit geschiedt op overeenkomstige wijze als in de poëzie. Hoewel het niet nadrukkelijk het geval is, is er ook in dit boek sprake van schepping. Kenmerkend voor het boek zijn verder de verwijzingen naar de christelijke maatschappij en het plechtstatige idioom – beide kwamen in de vorige paragraaf al ter sprake. Het idioom is doorspekt met bijbelse elementen. Met woorden als 'priesters', 'kloostermuren' en 'vesper' zinspeelt Armando op het katholicisme. Zinnen als: 'De wegen zijn zo dor, met aan weerskanten cypres en vijg' en het gebruik van de aanspreekvorm 'heer' creëren een bijbelse sfeer.¹¹⁴ Het woord 'kruishout' dat herhaald voorkomt in een passage over een spiritistische seance, verwijst naar het lijdensverhaal.¹¹⁵ De volgende dagboek-aantekening zou men als een voorzichtige beschuldiging aan het adres van de christelijke Westerse maatschappij kunnen lezen: 'Men stapelt hier kerk op kerk. De hemel komt in zicht. Maar de medemens blijft blind, eist bloed. Hij wikt en weegt naar willekeur.'¹¹⁶

De Dader, het vertellend subject van *Dagboek van een Dader*, doet in zijn notities verslag van de zoektocht naar zijn identiteit. Hij is een weemoedig en lichamelijk zwak man met messiaanse trekken. Hij 'wil prediken en rechtzetten. Oproepen tot een groot begin [...]'¹¹⁷

De Dader noteert op 31 juli: 'Een medemens verklaart: "Ze zijn destijds hierlangs gekomen, heer."¹¹⁸ Deze 'medemens' heeft 'hen' echter niet gezien en de Dader gaat op zoek naar werkelijke getuigen. De 'hen' zullen in het *Dagboek* overigens niet worden geëxpliciteerd. In de volgende aantekening staat een korte conversatie tussen de Dader en een andere 'medemens'.¹¹⁹ Hij vraagt hem of hij 'ze' vroeger heeft gezien. De medemens antwoordt bevestigend en geeft op verzoek een beschrijving: "Grijs en stoffig... wantrouwend... misschien wel bang. O, was u niet een van hen, heer?" De Dader antwoordt dat hij het niet weet. De vraag wordt herhaald als openingsregel van de volgende dagboek-aantekening en de Dader vraagt zich dan af: 'Ben ik waarlijk een van hen?'¹²⁰ In de notitie die hierop volgt geeft hij dan zelf een beschrijving; deze is weinig concreet want het gaat om een 'droombeeld': 'Even weer het droombeeld van krijgers met geel spriethaar, op weg naar het wrede bolwerk. O, wat schreeuwen ze hard.' Als slotregel van de aantekening volgt hierop: 'Was ik daar niet bij? Was ik?'¹²¹

De aantekeningen verwijzen naar de verloochening van de apostel Petrus – die overigens dezelfde is als de visser Simon en in de evangeliën ook Simon Petrus wordt genoemd. Nadat Petrus de vraag of hij ook een van Jezus' leerlingen was, driemaal ontkennend had beantwoord, kraaide er een haan die hem eraan herinnerde dat Jezus hem zijn verraad had voorspeld.¹²² In het *Dagboek* is een aantal bladzijden eerder een haan genoemd. De Dader verblijft op dat moment in de hut van 'de kindse medemens' die bij zijn zoon is gaan inwonen. De zoon bezoekt de hut en de Dader begint zijn notitie van 17 januari als volgt: 'De zoon gaat akeleien planten. Hij zegt: 'Ondeugdelijk is de kam van de haan.'¹²³ Wanneer ik de passage als een verwijzing naar de haan die kraaide als teken van Petrus' verloochening van Jezus lees, wordt het dier ervan beschuldigd dat hij Petrus heeft verraden. Op deze wijze problematiseert Armando Petrus' schuld. In de iconografie geldt akelei vanwege de gelijkenis





met de duif overigens als een symbool van de Heilige Geest. Het wordt op schilderijen soms afgebeeld aan de voet van het kruis waaraan Christus is genageld.¹²⁴ Het volgende geïsoleerde fragment uit *Aantekeningen over de vijand* maakt duidelijk dat Armando deze bloem met de dader en dus met schuld associeert:

‘Wat was dat? Wat draaide daar in de rondte, op de grond?’

‘Niks. Een dingetje.’

‘Geen akelei?’

‘O nee’.

Het woord ‘akelei’ kwam uit de mond van de pratende dader, ik zag het!¹²⁵

De haan wordt overigens in het algemeen met de zon geassocieerd: in het bijbelse Palestina werd hem wijsheid toegekend omdat hij regen en de zonsopgang zou kunnen voorspellen. Verder is het dier een vechter. Ook bij de Experimentelen wordt de haan emblematisch gebruikt. In dit verband is het interessant *Goede morgen haan* van Gerrit Kouwenaar en Constant te noemen. Hierin zijn naast de haan, die verwijst naar Petrus’ verloochening, gelijksoortige elementen als in Armando’s poëzie gebruikt.¹²⁶ Echter, in tegenstelling tot Armando, wordt de haan in de verzameling tekening-gedichten van Kouwenaar en Constant ook als een embleem voor sociaal-politiek bewustzijn gebruikt.

De straat en het struikgewas kan duidelijkheid verschaffen over de niet gedefinieerde ‘zij’, de ‘krijgers met geel spriethaar’ die zo hard schreeuwen, uit de hierboven geciteerde regels uit *Dagboek van een Dader*. Met behulp van de volgende passage uit het hoofdstuk ‘De zichtbaarheid’ dat de eerste periode van de Duitse bezetting van Nederland behandelt, kunnen zij als Duitse soldaten worden geïdentificeerd:

Daar waren ze, zo zagen ze eruit: grijs en stoffig. Ze hadden korte laarzen aan. Het waren soldaten. Geen mensen. Geen verklede jongemannen. Nee: soldaten.’¹²⁷

Meermalen maakt Armando in het boek gewag van hun harde geschreeuw. Wanneer de protagonist-verteller na de oorlog naar ‘het land van de verslagen vijand’ gaat, is een van de zaken die hem als eerste opvallen: ‘Ze spraken. Ze konden spreken. Ze schreeuwden niet meer. Hoe was het mogelijk.’¹²⁸

In een andere aantekening uit het *Dagboek* bevindt de Dader zich ‘tussen hoge, schuldige bossen’ en concludeert:

Dit zal de Macht zijn, waarover men veel hoort. De Macht kan zo brutaal zijn, zo bedreven.

Laat de Machten tot mij komen, in mij vervloeien, zodat ik, dood of levend, één





ben met alles.
Maar hoe dan toch.¹²⁹

Het citaat herinnert aan het bekende 'laat de kinderen tot Mij komen' uit Matteüs:

Daarop brachten de mensen kinderen bij hem, ze wilden dat hij hun de handen zou opleggen en zou bidden. Toen de leerlingen hen berispten, zei Jezus: 'Laat de kinderen ongemoeid, belet ze niet bij mij te komen, want het koninkrijk van de hemel behoort toe aan wie is zoals zij.'¹³⁰

Hier en elders in het Nieuwe Testament wordt de onschuld en eenvoud van kinderen als levenshouding benadrukt. Met 'de Machten' verwijst Armando in de bovenstaande passage uit het *Dagboek* naar schuld. Het subject vraagt zich wanhopig af hoe hij zijn schuld kan accepteren en weer in harmonie met de wereld kan komen. 'Dood of levend' zinspeelt mijns inziens op de nagestreefde éénwording met het slachtoffer: de Dader zal óók moeten sterven om met hem één te worden, of het slachtoffer zal uit de dood moeten opstaan. Pas dan zal zijn schuld zijn opgeheven.

9 Schepping en vruchtbaarheid: de 'onzichtbare' protagoniste

In *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* komt een vrouw voor die Armando uiterst verhuuld representeert; zij is een *flat character* van wie nog minder zichtbaar wordt dan van het lyrisch subject en de andere mannelijke protagonisten. Semantische en fonologische equivalenties maken echter duidelijk dat het in de bundels om dezelfde vrouw gaat. In het slothoofdstuk, waarin ik een uitgebreide analyse en interpretatie van 'vorstin der machtelozen' geef, zal zij uitgebreid ter sprake komen.

Tot slot van dit hoofdstuk besteed ik aandacht aan de schaarse gedichtelementen die naar haar verwijzen.

De elementen die zich tot een isotopie aaneenrijgen waaraan men de gemeenschappelijke noemer 'vruchtbaarheid' kan toekennen, zinspelen op de protagoniste, of ze zijn semantisch en / of fonologisch met de elementen waarmee zij wordt benoemd, verbonden.

In *Het gevecht* is het woord 'zij', na 'de', 'het' en 'ik', het meest gebruikt. Ook het pronomen 'haar' komt in de bundel opvallend vaak voor. In *De denkende, denkende doden* is 'zij' eveneens een van de meest frequente woorden en komt 'haar' ook een groot aantal malen voor.

In *Hemel en aarde* is het beeld duidelijk anders. In de cyclus staat het lyrisch subject centraal en concentreert het beeld zich op zijn mannelijkheid in de betekenis van macht en fysieke kracht. De pronomina 'hij', 'hem' en 'zijn' worden veelvuldig gebruikt (resp. 45, 18 en 38 keer) en sterk benadrukt door herhaling en hun plaats in de gedichten: vaak staan ze aan het begin van de regel. De overige protagonisten zijn mannelijk en ook bij hen zijn macht en





fysieke kracht kenmerkende eigenschappen. Er is in de bundel echter ook sprake van enige, zeer summiere verwijzingen naar een protagoniste. 'Zij' en 'haar' komen beduidend minder vaak voor dan in de latere twee bundels: beide worden respectievelijk acht en zeven keer gebruikt. 'Zij' is bovendien zonder uitzondering meervoud: tweemaal verwijst het pronomen naar natuurelementen en zesmaal naar het vijandelijke leger. 'Haar' wordt in twee gedichten gebruikt en verwijst naar de vrouw. In *'een bijtende spreuk verlost hem van de duivel'* komt 'haar' éénmaal voor en heeft betrekking op 'de moeder': het is de enige concrete aanduiding die Armando in *Hemel en aarde* voor de vrouwelijke antagonist gebruikt. Het betreft het middelste gedicht van de bundel dat overigens het enige uit het hele oeuvre is waarin 'de duivel' voorkomt. In het slothoofdstuk zal ik *'een bijtende spreuk verlost hem van de duivel'* en het andere gedicht waarin 'haar' is gebruikt, *'de wazige hemel, die, dichtbij, haar wolken zendt, spreekt,'* uitgebreid analyseren en interpreteren.¹³¹ Ik bepaal me hier tot de betekenis van de elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie en citeer in dit verband alvast de tweede en tevens laatste strofe van het eerstgenoemde gedicht. Een belangrijke karakteristiek van het betekenisveld 'vruchtbaar' is dat Armando het consequent met elementen uit de doodsisotopie combineert:

de zoon is gesneuveld. de moeder, begroeid met dromen, bestuift
haar kind met leven. het wonder wordt gehoord:
de hemel pakt de aarde woedend aan.¹³²

De vruchtbaarheidsisotopie bestaat uit elementen die de vruchtbaarheid van de natuur, in het bijzonder de flora, de vruchtbaarheid van de vrouw en de schepping: het ontstaan van alle leven, connoteren. De vruchtbaarheidsisotopie is het minst vertegenwoordigd in *Hemel en aarde*, komt iets vaker in *De denkende, denkende doden* voor en domineert het idioom van *Het gevecht*. Het meest gebruikt zijn de elementen uit wat ik een sub-categorie zou willen noemen: de aarde-isotopie. Ik noem hier: 'aarde', 'aardkorst', 'aardlagen', 'aards' 'bodem', 'grond', 'land', 'akker(s)', 'veld', 'maaiden', 'ploegden', maar ook: 'adem(loos)', 'ademt' en 'ademend'. Hiermee verbonden zijn elementen waarmee Armando 'leven' benoemt: 'leven' 'leefbaar', 'geboren', 'geboortedag', 'geboorten', 'herboren', 'begin', 'groei(en)', 'opgroeien', 'begroeid', 'groeiend', 'groen', 'gras', 'bezaaid', 'bloemen', 'knop', 'vrucht', 'bloeien', 'bloem', 'grootgebracht'. Veel van deze begrippen verwijzen ook naar zwangerschap en de vrouwelijke seksualiteit, zoals 'moeder', 'kind', 'baart', 'beweegt', 'verwacht', 'hijgen', 'koestert', 'vochtig-glanzend', 'wonder', 'grootgebracht', 'zacht' en 'wieg'. Naast de benamingen die Armando voor het vrouwelijke personage gebruikt: 'moeder', 'vorstin', 'heldin' en 'godin', zijn er slechts enkele elementen die hij mogelijk in verband met een individuele vrouw gebruikt: 'bruid', 'bloot' en 'tranen'. In het laatste hoofdstuk wordt de betekenis van de vruchtbaarheidselementen in de poëzie uit de jaren zeventig duidelijk. Ik zal dan laten zien dat er inderdaad sprake is van een individuele vrouw. Ik zal ook haar rol verduidelijken: als een soort medeplichtige assisteert zij het lyrisch subject bij zijn poging om de dode soldaat weer tot leven te wekken.







V De dader richt een aanklacht tot God. Bijbelse elementen in de poëzie uit de jaren tachtig: *Tucht* en *De Veldtocht*

1 Inleiding

In dit hoofdstuk behandel ik de idiomatische en thematische bijzonderheden van de dichtbundels *Tucht* en *De Veldtocht* die Armando respectievelijk in 1980 en 1989 heeft gepubliceerd.

Wat betreft het idioom en de thema's die in *Tucht* en *De Veldtocht* centraal staan en de wijze waarop Armando ze behandelt, sluiten de bundels op elkaar aan. Ik concentreer me hier hoofdzakelijk op de meest uitgebreide van de twee, *Tucht*, dat ik als een keerpunt in Armando's poëtische oeuvre beschouw.

Een markante rol heeft 'geknielde'; het is in *Tucht* het meest gebruikte substantief en komt verder in geen enkele andere bundel voor. In dit hoofdstuk leg ik de betekenis van dit kernwoord op twee manieren bloot. Ik gebruik *De straat en het struikgewas* als intertekst om de relatie met historische feiten te laten zien. Daarnaast is zowel het Oude als het Nieuwe Testament van belang om de bijbelse connotatie van 'geknielde' duidelijk te maken. Armando gebruikt het woord onder andere om de verwijzing naar bijbelse figuren met Mozes uit te breiden.

2 Kernachtig, minimalistisch en verhalend: overeenkomsten tussen de bundels die Armando vanaf 1980 heeft gepubliceerd: *Tucht*, *De Veldtocht*, *De hand en de stem* en *De naam in een kamer*

De verschillen tussen de poëzie uit de jaren zeventig en de latere poëzie zijn gradueel. In thematisch en idiomatisch opzicht sluit *Tucht* aan bij *Hemel en aarde*, *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht*. Het verband wordt ook duidelijk uit het gebruik van motto's in *Tucht*. In de drie poëzie-uitgaven die hierop volgen, heeft Armando geen motto's meer opgenomen.

Verder gebruikt Armando in *Tucht*, net als in de voorgaande bundels, romantische, verheven aandoende begrippen; ze zijn in verhouding echter kleiner in aantal. De ondertitel van *Tucht: gedichten 1971–1978*, suggereert trouwens dat een aantal gedichten in dezelfde periode als de poëzie die in de twee voorgaande bundels is verzameld, tot stand is gekomen.¹ Sommige werden bovendien in deze periode, namelijk tussen 1973 en 1977, voorgepubliceerd.

Tucht, *De Veldtocht*, *De hand en de stem* en *De naam in een kamer*, die vanaf 1980 verschenen, behandelen dezelfde schuldthematiek, maar onderscheiden zich wat betreft de thema's en motieven en de wijze waarop ze worden uitgediept. Typerend hierbij is dat Armando in de loop van de tijd op een steeds pregnantere manier een relatie met Kamp





Amersfoort legt. Alle thema's verbindt hij met de plaats waar het kamp zich bevond en / of de gebeurtenissen die zich hier in de Tweede Wereldoorlog hebben afgespeeld.

Verder verandert het idioom: het basisidioom blijft hetzelfde, maar per bundel wordt het aantal romantische en verheven begrippen schaarser. Het substantief 'god' en onduidelzinnige, expliciete verwijzingen naar een god of goden zijn vanaf *Tucht* afwezig en de bundels kunnen niet als scheppingsmythen worden gelezen. Ook is de protagoniste afwezig die in de bundels uit de jaren zeventig een rol speelde. Er is ook geen ander vrouwelijk personage voor in de plaats gekomen; vrouwen ontbreken in deze periode.

Vergeleken met de eerdere poëzie valt aan *Tucht*, *De Veldtocht*, *De hand en de stem* en *De naam in een kamer* het strenge karakter op. Het komt onder andere naar voren in de idiomatische beperkingen en het schriftbeeld dat steeds soberder wordt.

Het versoerbingsproces dat de dichter met *Tucht* inzet, zal in de erop volgende bundels behouden blijven: het idioom wordt in de loop der tijd beperkter en het aantal woorden per gedicht lijkt Armando tot het uiterste te beperken. Kenmerkend voor zowel *Tucht*, *De Veldtocht*, *De hand en de stem* en *De naam in een kamer* is verder het vele wit waarmee de gedichten zijn gezet.

De sterke thematische en idiomatische verbinding met de cycli uit de jaren zeventig die *Tucht* typeert, geldt niet voor de navolgende bundels. Wel moet men het lyrisch subject en het merendeel van de overige protagonisten ook in deze bundels als dezelfde beschouwen.

De stijl van de bundels wil ik als kernachtig, minimalistisch en verhalend typeren. Duidelijk is dat Armando het minimalisme versterkt dat in de voorgaande poëzie reeds aanwezig is. De kernachtige en minimalistische stijl is onderdeel van de strenge en restrictieve inhoud.

Met *Tucht* begint een bijzondere ontwikkeling met betrekking tot het verhalende karakter. Hoewel de poëzie hermetisch blijft, geldt vanaf *Tucht* dat de dichter 'het verhaal' of 'het narratieve' steeds duidelijker centraal stelt. De ontwikkeling krijgt zijn besluit met de laatste en meest verhalende verzameling tot nu toe: *De naam in een kamer*. De stijl van het bescheiden aantal gedichten dat Armando na deze bundel heeft gepubliceerd is hiermee vergelijkbaar.

3 *Tucht*, gedichten 1971 – 1978: formele karakteristieken

Vier jaar na de publicatie van *Het gevecht* verschijnt in 1980 bij De Bezige Bij *Tucht*. Een aantal gedichten werd als reeksen voorgepubliceerd in de tijd dat *De denkende, denkende doden* (1973) en *Het gevecht* (1976) werden uitgegeven. De eerste reeks werd in 1973 in een nummer van *De nieuwe linie* opgenomen. In hetzelfde en het daarop volgende jaar verschenen twee voorpublicaties in *De gids*. Een korte reeks werd in 1977 als een bescheiden bijlage aan de catalogus toegevoegd die verscheen naar aanleiding van een tentoonstelling van Armando en Willy Boers in het Stedelijk Museum te Schiedam. In hetzelfde jaar werd ook een enkel gedicht in een bloemlezing opgenomen.²

Tucht is Armando's eerste dichtbundel die niet in afdelingen is onderverdeeld. De bundel bevat 81 korte tot zeer korte, titelloze gedichten. Ze zijn met veel wit gezet. Elk gedicht





staat op een afzonderlijke pagina en wordt gevolgd door een pagina wit. De gedichten variëren in lengte van een enkele regel (dertien gedichten) tot negen regels (twee gedichten). De meeste tellen een tot drie regels. Het aantal strofen varieert van een tot vijf. De strofen zijn zeer kort: de meeste zijn een- of tweeregelig. Er is er maar één gedicht met vijf strofen, namelijk 'lie-ve vijand, hier begint de grens.' Het hele gedicht heeft slechts zes regels. De plaats ervan, namelijk in het midden van de bundel, illustreert dat er ook wat betreft *Tucht* sprake is van een evenwichtige bundelcompositie.³ Een ander voorbeeld hiervan is de wijze waarop het aantal een-, twee-, drie- en vierregelige strofen zich tot elkaar verhoudt. Het aantal een- en tweeregelige strofen is namelijk zo goed als gelijk; het aantal drieregelige is de helft van het aantal een- en tweeregelige strofen en het aantal vierregelige strofen is daar weer de helft van.⁴

Op het voorplat van *Tucht* staat een foto die past in de serie landschappelijke foto's die door Armando in tekeningen uit de jaren zeventig werden geïntegreerd, zie bijvoorbeeld *Beschuldigd landschap* en *Schuldig landschap*.⁵ De foto laat een bosrand zien en is in zwart op een nachtblauwe achtergrond afgedrukt. Ongetwijfeld werd de foto in de omgeving van Kamp Amersfoort genomen. Het beeld is ook herkenbaar uit de documentaire film *Geschiedenis van een Plek*.⁶

Op het achterplat staat het volgende fragment uit het juryrapport voor de Herman Gorterprijs die Armando in 1977 voor *Het gevecht* ontving:

De stijl van Armando is lapidair; hij schrijft kortaf, soms kortaangebonden; hij neigt tot formule-achtige formuleringen; zijn zinnen lijken extracten, waarin een kern is bewaard.

4 *De Veldtocht. Gedichten: formele karakteristieken*

In 1989 verschijnt bij De Bezige Bij *De Veldtocht*, een dunne, uiterst sobere bundel die slechts 34 pagina's telt. Elk gedicht staat op een afzonderlijke pagina en ze zijn niet gescheiden door middel van een blanco pagina.

De Veldtocht bevat dertig korte, titelloze gedichten met een lengte van drie tot negen regels; de meeste tellen vier tot zeven regels. Op drie na zijn ze meerstrofig. Er zijn geen afdelingen. De bundelcompositie is minder evenwichtig dan die van *Tucht*.

Op het voorplat staat een foto waarop een fragment te zien is van een veldgeschut, naar alle waarschijnlijkheid uit de Tweede Wereldoorlog. De foto is in lichtgrijs op wit afgedrukt.

Het colofon geeft geen informatie over de afbeelding en vermeldt alleen dat de omslag is gemaakt door Leendert Stofbergen. In zijn recensie van de bundel schrijft Heymans dat de foto uit 'een fotografisch dagboek' van Ernst Jünger afkomstig is. Voor zover bekend heeft Jünger echter nooit een dergelijk dagboek bijgehouden.⁷

De afbeelding is een grofgerasterde reproductie van een historische foto en doet denken aan de illustraties uit *Het gevecht*. De afbeelding heeft hetzelfde thema: oorlog, en is





– net als de meeste tekeningen die voor *Het gevecht* zijn gebruikt – vaag, dubbelzinnig en fragmentarisch.

Door de wijze van reproduceren heeft de afbeelding een organisch karakter: het veld-geschut, dat geïsoleerd wordt weergegeven, lijkt te worden opgenomen door de modderige bodem waarin het reeds is weggezakt. De reproductie zelf versmelt bij wijze van spreken met het voorplat: de foto is namelijk heel grijs gereproduceerd en niet gekaderd. De lucht is weg-geretoucheerd en de kleur van de onderkant van de reproductie is steeds zachter gemaakt; de onderkant heeft men laten weglopen. De foto loopt als het ware links en rechts van het voorplat af. Bovenin zijn op de witte achtergrond de auteursnaam en de titel in zwarte letters geplaatst; de ondertitel, 'Gedichten', is hieronder in rood toegevoegd. Aan de onderkant is de uitgeversnaam vermeld in letters van dezelfde kleur grijs als waarin de foto is afgedrukt.

Van het geschut zijn het grootste deel van de loop zichtbaar en het voorste deel van de romp. De wielen kunnen niet worden onderscheiden: ze zijn immers in de modder weggezakt. Door de wijze waarop de foto is gereproduceerd doet de modderige bodem ook aan een onstuimige rivier denken.

Het achterplat is volledig met een auteursportret gevuld. Een introducerende tekst ontbreekt.

Er zijn geen gedichten voorgepubliceerd. Vier gedichten verschenen vijf jaar na de bundel-publicatie in *Het plechtige. het donkere / das feierliche. das dunkle*: een tweetalige bibliofiele uitgave met zes litho's van de auteur. Aan de vier gaan in de uitgave twee monosticha vooraf.⁸ In *De Veldtocht* zijn de gedichten in een andere constellatie opgenomen. De monosticha komen noch in de bundel noch in een andere publicatie voor. Het voert te ver om hier aan *Het plechtige. het donkere / das feierliche. das dunkle* aandacht te besteden.

5 'Es ist unsere Schuld dass wir noch leben': *Die Schuldfrage* van Karl Jaspers

Aan de gedichten uit *Tucht* gaan twee motto's vooraf. Het eerste heeft Armando aan Ernst Jünger ontleend. Net als de twee citaten van Jünger die hij als motto's in *Hemel en aarde* heeft opgenomen, is het uit *Der Kampf als inneres Erlebnis* afkomstig:

Doch wenn wir aufeinanderprallen im Gewölk von Feuer und Qualm, dann werden wir eins, dann sind wir zwei Teile von einer Kraft, zu einem Körper verschmolzen. Zu einem Körper - das ist ein Gleichnis besonderer Art. Wer es versteht, der bejaht sich selbst und den Feind, der lebt im Ganzen und in den Teilen zugleich. Der kann sich eine Gottheit denken, die diese bunten Fäden sich durch die Hände gleiten lässt – mit lächelndem Gesicht.

'*Es ist unsere Schuld dass wir noch leben*', het tweede motto, is aan Karl Jaspers ontleend. Het cursiefschrift is van Armando. Het komt uit *Die Schuldfrage*: een bundeling van de teksten





van een reeks lezingen die Jaspers als hoogleraar filosofie in de winter van 1945-1946 aan de Universiteit van Heidelberg heeft gehouden. Het boekje is een aantal malen herdrukt; de eerste uitgave is in 1946 verschenen. In de tweede druk heeft Jaspers weliswaar een aantal wijzigingen aangebracht – het boek heeft nu een ondertitel, een andere hoofdstukindeling en het bevat enige inhoudelijke veranderingen – maar zij doen voor mijn betoog niet ter zake. De passage waaruit Armando het motto heeft genomen, bleef namelijk in alle edities ongewijzigd.⁹ Jaspers deed de bewuste uitspraak overigens al in een eerdere lezing die hij in een ander verband hield: het maakt duidelijk dat hij de uitspraak als een belangrijke stelling beschouwde.¹⁰

Jaspers is een existentiële filosoof, dit houdt onder meer in dat hij de persoonlijke verantwoordelijkheid voor eigen daden als een fundamenteel gegeven beschouwt. Het krijgt in zijn denken een duidelijke invulling: existentie en verantwoordelijkheid kan men niet los van het bestaan van ‘de ander’ zien en hebben een transcendent, maar altijd nog individueel karakter.

Ik maak van de eerste druk van *Die Schuldfrage* gebruik en behandel hier kort het boekje als geheel om vervolgens wat uitgebreider in te gaan op de lezing waaraan het motto is ontleend. De uitgave bevat een inleiding en de schriftelijke weergave van twee lezingen van Jaspers: ‘Die Schuldfrage’ – waar ik hier de meeste aandacht aan zal besteden en waaruit het motto is genomen – en ‘Die Deutschen Fragen’. In het korte voorwoord dat hij toevoegde, verduidelijkt Jaspers dat de lezingen zijn gehouden in verband met de intellectuele situatie van Duitsland vlak na de Tweede Wereldoorlog; de schuldvraag stond toen centraal.

In de lezingen definieert en klassificeert Jaspers het begrip ‘schuld’ en de omgang met ‘schuld’ in het algemeen, om vervolgens antwoorden te formuleren op de vraag hoe de Duitsers met hun schuld moeten omgaan.¹¹

Jaspers onderscheidt vier soorten schuld: criminele, politieke, morele en metafysische. Van criminele schuld is sprake bij misdaad; de overtreder van een wet moet worden bestraft en voor de strafmaat is een rechter verantwoordelijk. Bij politieke schuld wordt de pleger aansprakelijk gesteld en bestraft en zal er tevens sprake zijn van *Wiedergutmachung* en inkrumping van de politieke macht. Voor de straf is een andere politieke macht, in het geval van de Tweede Wereldoorlog de geallieerde, verantwoordelijk.

Jaspers stelt dat iedere Duitser op een bepaalde manier schuldig is aan de Tweede Wereldoorlog en definieert deze schuld nadrukkelijk niet alleen als een politieke en collectieve, maar ook als een individuele schuld die op verschillende manieren en niveaus dient te worden beschouwd. ‘Schuld’ behoudt voor Jaspers altijd een individueel karakter, ook als deze collectief is. Het benadrukken van de ‘individuele schuld’ betekent niet dat Jaspers de rol van ‘de ander’ negeert; deze is voortdurend, eventueel op de achtergrond, aanwezig.

Bij criminele en politieke schuld worden oordeel en straf door geëigende instanties geveld en voltrokken. Wat betreft morele en metafysische schuld kan er volgens Jaspers geen sprake zijn van een beschuldigende en straffende externe instantie. Morele schuld betreft altijd de handelingen van het individu; moreel kan men alleen zichzelf schuld opleggen, anderen kunnen dat nooit doen.¹² De beschuldigende, maar ook toetsende instantie is hier het eigen geweten, of de reflectie hierop die plaatsvindt door communicatie met gelijkdenkenden.

Metafysische schuld manifesteert zich op een ander niveau. Hiermee krijgt bijna ieder





individu in zijn leven te maken. Volgens Jaspers bestaat er een solidariteit van mens tot mens die maakt dat ieder mens verantwoordelijk is voor alle onrecht en misdaad in de wereld. Het schuldbewustzijn van de mens is hiermee verbonden. In het bijzonder is de mens medeverantwoordelijk voor de misdaden die in zijn aanwezigheid of met zijn medeweten zijn gepleegd. Wanneer het individu niet tot het uiterste is gegaan om misdaden te verhinderen, is hij medeschuldig:

Wenn es geschieht, und wenn ich dabei war, und wenn ich überlebe, wo der Andere getötet wird, so ist in mir eine Stimme, durch die ich weiß: daß ich noch lebe, ist meine Schuld.¹³

Niemand kan volgens Jaspers op de stoel van een rechter gaan zitten wanneer het om morele of metafysische schuld gaat. God kan oordelen en veroordelen, de mens kan dit bij morele en metafysische schuld niet omdat God, zo benadrukt Jaspers, geen vertegenwoordigende instantie op aarde heeft. Morele schuld is het ontbreken van absolute solidariteit van mens tot mens.

Om hiermee in het reine te komen is communicatie heilzaam. Jaspers brengt in zijn betoog zijn geloof in de menselijke solidariteit en de vrije wil nadrukkelijk naar voren en stelt dat de mens zich moet vrijmaken van gebondenheid aan staat, volk of groep: het ware collectief is 'die Zusammengehörigkeit aller Menschen vor Gott'.¹⁴

Metafysische schuld echter werpt de mens als het ware volledig op zichzelf terug en communicatie hierover met anderen is onmogelijk: 'Instanz ist Gott allein', stelt Jaspers.¹⁵ De mens zal met schaamte en een blijvend schuldbesef deemoedig moeten reflecteren op en werken aan wat Jaspers een 'nieuwe oorsprong' noemt. Dit kan op een aantal manieren:

Über metaphysische Schuld ist vielleicht Offenbarung in konkreter Situation, im Werk der Dichtung und der Philosophie möglich, aber kaum persönliche Mitteilung.¹⁶

Als voorbeeld van een metafysische schuld noemt Jaspers de schuld van een mens die van een moord getuige was. Iets verder in zijn betoog beziet hij dezelfde problematiek op het niveau van het collectief:

Wir Überlebenden haben nicht den Tod gesucht. Wir sind nicht, als unsere jüdischen Freunde abgeführt wurden, auf die Straße gegangen, haben nicht geschrien, bis man auch uns vernichtete. Wir haben es vorgezogen, am Leben zu bleiben mit dem schwachen, wenn auch richtigen Grund, unser Tod hätte doch nichts helfen können. Daß wir leben, ist unsere Schuld.¹⁷





Naast het voortdurend terugkerende motief van de moord van een individu op een ander individu, thematiseert Armando in zijn poëzie de aan moord gerelateerde schuldvraag ook op metafysisch niveau. Hiermee verbonden is het verlangen van het lyrisch subject om de doden tot leven te wekken en het besef dat dit verlangen tevergeefs is. In *Die Schuldfrage* verwijst Jaspers wanneer hij 'de Duitse schuld' nader definieert, naar de moord op de joden in de concentratiekampen. Net zo min als hij dit in andere bundels of in proza doet, benoemt Armando in *Tucht* slachtoffergroepen, bijvoorbeeld de joden. Hij behandelt immers 'oorlog', 'schuld', 'daders' en 'slachtoffers' als universele begrippen. De korte beschouwing 'De machtelozen' uit *De haperende schepping* vormt hier overigens een uitzondering op.¹⁸

Het motto bij *Tucht* lijkt Armando aan de bovenstaande passage uit *Die Schuldfrage*, waarin de collectieve schuldigheid aan massamoord aan de orde komt, te hebben ontleend en niet aan de eerder geciteerde passage, waarin Jaspers als voorbeeld van individuele schuld de getuige van een moord noemt. Armando heeft met zijn citaatkeuze het ondubbelzinnige 'ik' vermeden. Het is alsof hij heeft willen voorkomen, dat het motto als een verwijzing naar de auteur wordt geïnterpreteerd. De keuze voor juist dit fragment doet echter denken aan het strategische gebruik van zowel 'ik' als 'hij' voor het subject in zijn poëzie en proza. Met de toevoeging van het adverbium 'noch' aan het citaat benadrukt de dichter volgens mij de sterfelijkheid van de overlevenden en verbindt hij het motto met de problematiek van het lyrisch subject. Dit geldt ook voor de syntactische verandering van de regel waardoor het begrip 'schuld' in het motto meer nadruk krijgt: '*Es ist unsere Schuld dass wir noch leben.*' Wellicht heeft Armando het citaat cursief geschreven om aan te geven dat hij het heeft bewerkt. De motto's die hij bij ander werk heeft gebruikt, poëzie zowel als proza, zijn niet gecursiveerd. En voor zover ik heb kunnen nagaan, werden zij niet bewerkt.

Met zijn keuze voor het motto stemt Armando in met de uitspraak van Jaspers. Hij zal echter tevens op de hoogte zijn van de verdere inhoud van *Die Schuldfrage*. Mogelijk zijn ook andere geschriften van Jaspers op zijn poëzie van invloed geweest. In zijn proza, bijvoorbeeld de Berlijnse essays, komt de filosoof echter niet ter sprake. Armando heeft zich verder nergens, ook niet in interviews, uitgelaten over het moment waarop hij Jaspers is gaan lezen of over diens invloed op zijn oeuvre en poëtica. In verband met Armando's instemming met Nietzsche's dictum: 'Wir haben die Kunst damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen' – het is een van de motto's uit *De straat en het struikgewas* en wordt verder nog in een Berlijns essay en in een groot aantal interviews aangehaald – lijkt het me niet onwaarschijnlijk dat hij op de hoogte is met Jaspers' bekende geschrift *Von der Wahrheit* uit 1947.

Ten aanzien van Armando's poëzie wil ik hier verder wijzen op de rol en de grote waarde die Jaspers in *Die Schuldfrage* aan poëzie toekent als een hulpmiddel bij het zoeken naar een 'nieuwe oorsprong' voor de schuldige mens. Hij geeft overigens niet aan in welke zin. Zijn veronderstelling dat 'persönliche Mitteilung' bij de zoektocht naar een nieuwe oorsprong zinloos is, zal bij Armando instemming hebben gevonden: in zijn oeuvre mijdt hij de psychologische ontwikkeling van daders en slachtoffers immers bewust.

Door Jaspers' uitspraak op een fragment uit Jüngers *Der Kampf als inneres Erlebnis* te laten volgen, brengt Armando de teksten zowel als de schrijvers met elkaar in verband. Tussen de teksten en het gedachtengoed van Jünger en Jaspers bestaan evenwel grote verschillen.





Armando werkt met de contradictie tussen de fascinatie voor de boven de moraal gestelde 'oorlog als innerlijke beleving' – waarbij schuldgevoelens niet aan de orde zijn en 'schuld' niet wordt geproblematiseerd – en de zoektocht naar een metafysisch verantwoorde omgang met 'schuld'. In zijn voordracht behandelt Jaspers de Duitse *schuld* en Jünger spreekt in zijn oeuvre toch vooral over 'de Duitse soldaat'. Jünger wordt over het algemeen als een 'dader' beschouwd en Jaspers als een 'slachtoffer'. Vanwege zijn kritische houding ten opzichte van het nationaal-socialisme en omdat zijn vrouw joods was werd Jaspers in 1937 gedwongen om met emeritaat te gaan. Het jaar daarop werd hem een publicatieverbod opgelegd. In 1945 werd hij gerehabiliteerd en opnieuw als hoogleraar filosofie aan de Universiteit van Heidelberg aangesteld.

6 De interpunctie in *Tucht*: verbeelding van 'de wet'

Zoals gezegd zijn de dichtregels in *Tucht* zeer kort; vaak bestaan ze maar uit een paar woorden, of zelfs één enkel woord. De woorden tellen meestal slechts enkele syllaben. Armando heeft in *Tucht* geen kapitalen, aanhalingstekens of cursiefschrift gebruikt en vergeleken met de voorgaande bundels, zijn er veel minder vraagtekens, namelijk negen. De interpunctie is echter overvloedig, waarbij de punt en de dubbele punt domineren. Het meest opvallende is het gebruik van de dubbele punt die maar liefst 58 keer voorkomt. De puntkomma, die in *De denkende*, *denkende doden* prominent aanwezig is, is in *Tucht* volledig afwezig.

De leestekens zijn grammaticaal correct toegepast en gelden als betekenisdragers. In zijn recensie van *Tucht* merkt Huub Beurskens terecht op dat

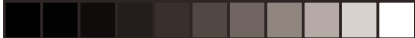
het leesteken, en met name de punt, [...] in deze poëzie een gelijkwaardige plaats aan het woord [heeft]. Het leesteken legt bijna ieder woord aan banden, maar veel woorden lijken ook in hun betekenis alleen een punt te willen oproepen [...]. Zodoende wordt deze poëzie gekenmerkt door een verstikkend gebrek aan uitwegen.¹⁹

De titel van de bundel verwijst niet alleen naar de behandelde thematiek, maar ook naar de vorm van de individuele gedichten en van *Tucht* als geheel. De definities die Van Dale geeft onder het lemma 'tucht' zijn alle op de bundel van toepassing. De eerste, verouderde, betekenis is 'kastijding'. De tweede, 'discipline', wordt gedefinieerd als:

het opleggen aan een bep. groep, in zekere kring, resp. het zich houden aan, het opvolgen van bepaalde opgelegde regels of voorschriften van gedrag [...].

Aan de derde betekenis, 'de toestand dat de genoemde gebondenheid heerst, erkend wordt', is toegevoegd: 'ook als persoonlijke houding'. Andere betekenissen zijn: 'het geheel van de





voorschriften of maatregelen waardoor de gewenste gebondenheid van gedrag bij zekere categorie van personen verkregen of gehandhaafd wordt.' Als voorbeeld geeft Van Dale hierbij 'kloosterlijke tucht'.

Armando lijkt zich in *Tucht* bepaalde formele regels te hebben opgelegd. De bundel ademt de sfeer van discipline en gebondenheid. Er staan geen voorschriften in *Tucht*, maar ze worden als het ware gevoeld, bijvoorbeeld in het dominante gebruik van de punt en de dubbele punt en in de idiomatische en grammaticale beperkingen. Men krijgt de indruk dat de formele 'tucht' die in de bundel heerst de uitvoering is van regels die wellicht zijn opgelegd door een strenge, hogere en onzichtbare instantie. *Tucht* verbeeldt daardoor als geheel zowel het opleggen als het ondergaan van straf. Vanwege de geproblematiseerde relatie tussen 'dader' en 'slachtoffer' geldt 'boete' als een begrip dat hier eveneens problematisch is. In dit verband wil ik hier reeds wijzen op de intertekstuele relatie die men tussen *Tucht* en de bijbelboeken Exodus, Leviticus, Numeri en Deuteronomium moet leggen en die ik verderop in het hoofdstuk zal behandelen. Samen met Genesis, het eerste bijbelboek, worden de vijf boeken ook als Pentateuch aangeduid of als Torah – wat 'de wet' betekent – of als 'de boeken van Mozes'. Ze bevatten de regels en gedragbepalingen die Mozes volgens de traditie op gezag van God voor het joodse volk heeft geformuleerd. De betekenis van het substantief 'tucht' staat naar mijn mening in relatie tot de aan de bijbelboeken toegekende betekenis van 'de wet'.²⁰

In *Tucht* gebruikt Armando driemaal het substantief 'wet'; het komt tweemaal voor in 'op het harde sparrenpad gebeurd:' dat een belangrijke positie in de bundel inneemt.²¹ In het vervolg van het hoofdstuk zal ik duidelijk maken dat de betekenisrelatie niet alleen formeel is, maar ook inhoudelijk moet worden begrepen. *Tucht* kan men lezen als een wetstekst of als een commentaar op 'de wet' dat is geformuleerd in verband met de gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog.

In 'lie-ve vijand, hier begint de grens.', het enige vijfstrofge gedicht uit de bundel, is er door het gebruik van het verbindingsstreepje in 'lie-ve' sprake van een atypische interpunctie. De woordverbinding 'lie-ve vijand' komt driemaal in het gedicht voor en verder nergens in Armando's poëzie. Het gedicht krijgt tevens nadruk omdat de dichter het in het midden van de bundel heeft geplaatst en het enige is waarin hij drie vraagtekens gebruikt.²² Het verbindingsstreepje in 'lie-ve vijand' verwijst overigens naar de formeel en semantisch equivalente woordverbinding 'de la-chende la-chende pijn' uit het tweede gedicht met de titel 'gesprek' uit Armando's debuutbundel.²³

Op enkele uitzonderingen na wordt elke dichtregel, hoe kort ook, met een leesteken besloten, vaak is het een punt. De regels waar dat niet het geval is, zijn zonder uitzondering regels met enjambement. Het enjambement in *Tucht* heeft niet alleen een structurerende, maar ook een iconische functie. Zie bijvoorbeeld:

waarom ze staan, dat ze dagenlang bedachtzaam
wachten,
hoe ze onverwachts vergaan.²⁴





Door het enjambement wordt ‘dagenlang bedachtzaam / wachten’ als het ware in duur opgerekt en krijgt ‘bedachtzaam’ een dubbelzinnige connotatie waardoor het niet langer het neutrale ‘voorbereid op, met zorg denkend aan’ betekent – de definitie van Van Dale. De woordverbinding krijgt de gevoelswaarde van angst en vrees. Omdat Armando de meeste dichtregels in de bundel met een punt besluit, wijst de komma na ‘wachten’ op een gedurig en betekenisgeladen wachten dat, zo blijkt uit het slot, zoveel betekent als het wachten op de dood.²⁵

In het volgende gedicht legt de dichter met het enjambement, en de woordafbreking, eveneens de nadruk op de doodsthematiek. Het ontbreken van interpunctie in het tweede membrum van de tweede regel krijgt in relatie tot de dominantie ervan in de hele bundel extra betekenis:

deze groep schreeuwt.

schreeuwt: opdracht wachtwoord doods-
oorzaak.²⁶

In een aantal gevallen ontbreekt, net als in het bovenstaande, in een enkele dichtregel de interpunctie waardoor er sprake is van een korte, staccato opsomming. Het laat zien dat het weglaten van leestekens net zo betekenisvol is als het overvloedige gebruik ervan.

7 Verwijzingen naar de historische werkelijkheid: ‘het kamp’

Gedichten als ‘*deze groep schreeuwt*’ kan men met behulp van *De straat en het struikgewas* begrijpen als een verwijzing naar het Duitse leger. Net als in de overige bundels wordt ook in *Tucht* in meerdere gedichten het harde stemgeluid van de bezetters verwoord. Het substantief ‘Duitser’ vermijdt de dichter ook hier.

In *Tucht* heeft Armando een idioom gehanteerd dat de semantische connotatie van ‘reglementen’ bevat: er zijn beperkingen en er is veel ‘harde’ taal. Een voorbeeld zijn de woorden waarvan de betekenis verwant is met het substantief ‘tucht’ in de verouderde betekenis zoals door Van Dale gedefinieerd. Zo komen de woorden ‘folteren’, ‘foltering’ en ‘gefolterd’ voor, overigens allemaal slechts eenmaal. Het lijkt erop dat Armando dergelijke begrippen liever varieert dan herhaalt, misschien om de lezer niet aan de betekenis ervan te laten ‘wennen’. Hiervoor waarschuwt hij immers in *De straat en het struikgewas* waarin hij een aantal malen het substantief ‘oorlog’ herhaalt om te laten zien hoe makkelijk een dergelijk woord zijn geladen betekenis verliest.²⁷

In veel gedichten uit *Tucht* suggereert Armando militair geweld, bijvoorbeeld in:





alles was macht, alles. ik hoor het.
ik weet het schreeuwen,
het kuilen meten voor de medemens, het luidkeels
slapen gaan. was het, is het nog?²⁸

‘Kuilen meten voor de medemens’ is een van de schaarse, min of meer ondubbelzinnige verwijzingen naar een concentratiekamp die de bundel bevat. In veel literatuur over de kampen wordt verteld dat de gevangenen de graven moesten delven voor de ter dood veroordeelde, of reeds omgekomen medegevangenen. Andere zinspelingen op het kampleven zijn bijvoorbeeld ‘bewakers’, ‘groepen’, ‘in rijen’ en ‘vierkant’ uit het openingsgedicht dat naar mijn mening als een beschrijving van een groep gevangenen op een appèlplaats moet worden gelezen. ‘Nummers’ en ‘getallen’ verwijzen naar de registratienummers van de gevangenen, waarmee zij ook werden aangesproken en ‘hees’ naar het geschreeuw van de (Duitse) bewakers:

vierkant.
in rijen.

nummers vierkant.
volgorde.

hees vierkant.
getallen angst.

nummers tucht.
dood vierkant.
orde.²⁹

Ondersteund door de foto op de voorzijde van de bundel en door een aantal andere gedichten moet men ‘*vierkant*’ als een verwijzing naar Kamp Amersfoort begrijpen. Het doorgangskamp was namelijk berucht om de langdurige appèls en grove martelpraktijken die de levens van vele gevangenen hebben gekost. ‘Vierkant’ verwijst ook naar de plattegrond van het kamp.³⁰

Ondubbelzinnige verwijzingen naar Kamp Amersfoort of zinspelingen op specifieke gebeurtenissen, plaatsen of personen bevat *Tucht* niet. Het had bijvoorbeeld een verwijzing kunnen bevatten naar een beruchte plek die in alle literatuur over het Kamp ter sprake komt: ‘de rozentuin’: de cynische benaming die gevangenen aan een smalle, met prikkeldraad omheinde ‘gang’ bij de ingang van het kamp hadden gegeven, waar zij als straf urenlang moesten stilstaan, exercities moesten doen of werden geslagen.³¹ Het laat zien dat Armando ook in *Tucht* de thematiek bewust verhuult en veralgemeent.

In de drie gedichten die ik hierboven citeerde, verwijst Armando slechts door middel van ‘luidkeels’, ‘schreeuwen’ en ‘hees’ naar de kampbewakers. In zijn poëtische idioom, waarin





het substantief 'heerser(s)' een belangrijk begrip uit het kernidroom is, geldt 'bewaker', dat in *Tucht* slechts tweemaal voorkomt, als een beladen en betekenisvol woord dat wellicht door de dichter ook nog eens als te expliciet verwijzend naar 'het kamp' wordt gezien om vaak te worden gebruikt.

Het gedicht 'dit', dat ook 'het kamp' thematiseert, geeft een goed voorbeeld van de manier waarop Armando twee groepen protagonisten, bewakers en gevangenen, aanduidt: hij gebruikt geen substantieven om hen te benoemen en er zijn weglatingen waardoor er 'lege plekken' zijn ontstaan. Net als elders in de bundel gebruikt hij hiernaast adjectieven en participia in plaats van substantieven. Als een soort afgeleide begrippen hebben ze een metonymische functie:

dit

terrein: gevangen vlakke,
vijandig achterover.

dit

terrein: onverwachts een vlakke.

dit

terrein: een vlakke,
eigendom van leidinggevend
bloed.³²

Het adjectief 'leidinggevend' in de voorlaatste regel – als ambtelijke term is het een *Fremdkörper* in Armando's vocabulaire – geeft een vervreemdend effect. Het substantief 'bloed' heeft als *Wortsatz* en slotregel na een dichtregel met enjambement extra nadruk. Als zinspel op *Blut und Boden* verwijst 'bloed' suggestief naar zowel de nationaal-socialistische kampbewakers als naar hun criminele praktijken in het doorgangskamp. Het substantief staat ook nog eens op de 'bodem' van het gedicht.

De verwijzing naar de nazi's met 'bloed' wordt met het substantief 'bodem' dat samen met de substantieven 'nacht' en 'nevel' in '*naam nevel: dit*' is gebruikt, onderstreept.³³ 'Nacht' en 'nevel' verwijzen naar de *Nacht und Nebel*-politiek die in bepaalde concentratiekampen werd gevoerd. De uitdrukking staat voor een zeer zware en ingrijpende tuchtmaatregel van de nazi's. *Nacht und Nebel-Häftlinge* waren politieke gevangenen uit de door Duitsland bezette gebieden die, al of niet ter dood veroordeeld, spoorloos verdwenen. Ze kwamen terecht in concentratiekampen in Duitsland en werden daar bijzonder slecht behandeld.

'Nacht' en 'nevel' citeert ook het boek *Nacht und Nebel* van Floris Bakels. In deze biografie beschrijft Bakels zijn verblijf in verschillende kampen, waaronder Kamp Amersfoort – hier verbleef hij overigens slechts korte tijd – en het *N-N-Lager* Natzweiler in de Vogezes. Het boek verscheen in de periode waarin Armando en Verhagen aan de documentaire *Geschiedenis van een Plek* werkten en is opgenomen in de bibliografie van de boekpublicatie ervan.³⁴ 'Nacht' en 'nevel' verwijzen verder naar de film *Nuit et brouillard* van Alain Resnais uit 1956: de eerste artistieke documentaire over de concentratiekampen.³⁵ Resnais maakte





voor de film gebruik van historisch materiaal en voegde daar actuele beelden in kleur van voormalige kampen zoals hij ze halverwege de jaren vijftig aantrof aan toe. In een interview uit 2003 vertelt Armando over de grote indruk die de film in de jaren vijftig op hem heeft gemaakt: 'Ik herinner me nu nog beelden [...] waarin het gras al weer over de rails van dat kamp groeide.'³⁶ Regels uit *Tucht* zoals bijvoorbeeld 'was het hier, geknielde? / lag hij in dit stramme gras?' en 'weinig / bos op het begroeide gras,' kunnen onder andere als zinspelingen op de film van Resnais worden gelezen.³⁷ De film is mijns inziens ook van invloed geweest op de artistieke vorm van de documentaire film *Geschiedenis van een Plek*.

De tweede regel van het distichon '*het zwijgt, het blijft onaangedaan ter aarde*': 'niets stoort het steigeren der horden,' waarmee de dichter de gedragingen van de nationaal-socialisten bedoelt, kan men ook als refererend aan *La Rebelión de las masas* (1930) begrijpen waarin de Spaanse filosoof José Ortega y Gasset de twintigste-eeuwse massamens heeft gedefinieerd. Het verscheen in 1933 in Nederland als *De opstand der horden*. Voor en na de Tweede Wereldoorlog was het zowel in het Spaans als in andere Europese talen een populair boek.³⁸ 'Het steigeren der horden' is met de regel 'de kokende rug der kudde' uit het gedicht '*over de leeftijdsgrens en de ommekeer*,' uit *De Veldtocht* verwant.³⁹ Deze regel refereert ook aan het gedrag van de nazi's als specifieke groep massamensen.

Steeds op verhulde wijze verbreedt Armando in *Tucht* de thematiek van de systematische onderdrukking die in Kamp Amersfoort plaatshad doordat hij een relatie legt met nazipraktijken in andere concentratiekampen en de terreur en tucht van het naziregime in het algemeen.

8 *Tucht*: een narratieve reeks

1 Het lyrisch subject en de overige protagonisten

De personages in *Tucht* zijn allen mannelijk. Armando duidt het lyrisch subject, net als in de overige bundels, met de pronomina 'ik' en 'hij' aan. En net als de andere protagonisten heeft het subject ook hier geen naam. 'Ik' wordt tweemaal zo vaak als 'hij' gebruikt: ook dit wijst op een gecontroleerd taalgebruik. 'Ik' is verder een van de meest voorkomende woorden. Geen van de benamingen in *Tucht* verwijst ondubbelzinnig naar het subject van de verzameling. Tweemaal is 'kind' gebruikt, dat men, uitsluitend naar analogie met de overige poëzie, als een verwijzing naar het subject kan lezen. Hetzelfde geldt voor 'jongen' dat éénmaal, aan het eind van de bundel, voorkomt en voor het eveneens éénmalig gebruikte 'dader'.

Het pronomen 'hij' duidt tevens 'de Duitse soldaat' aan. Ook hier geldt dat geen enkele benaming ondubbelzinnig naar hem verwijst. In de volgende paragrafen zal ik proberen duidelijk te maken dat Armando op hem met 'geknielde' en driemaal met 'lie-ve vijand' zinspeelt. Het éénmalig gebruikte substantief 'soldaat' heeft hoogstwaarschijnlijk dezelfde referentie.

Een schaars aantal substantieven volstaat om de twee belangrijkste personages te benoemen. Ook voor de overige personages hanteert de dichter alleen algemene begrippen.

De protagonist 'de Duitse bezetters' duidt Armando als een groep aan. Voor hen gebruikt hij éénmaal 'leger', éénmaal 'heersers', tweemaal 'bewakers' en enige malen 'groep(-





en)'. Minder 'zichtbaar' is de andere groep protagonisten: de 'slachtoffers'. Ook voor hen gebruikt Armando 'groep(-en)' en verder 'de doden' en éénmaal 'medemens'. Mogelijk verwijzen 'duizenden getuigen' en 'geest' ook naar hen.

Nog verhuider presenteert Armando ten slotte het lyrisch personage dat hij 'de stem' noemt. In verband met verwijzingen naar de Bijbel interpreteer ik 'de stem' als een metoniem voor God. Het meervoud 'stemmen', dat enige malen voorkomt, is de term die voor verschillende protagonisten staat.

2 Verhalende aspecten van *Tucht*

Ik beschouw *Tucht* als een narratieve reeks. Armando bevestigt dit indirect in zijn antwoord op de vraag van Heymans of men de bundel als 'een lang gedicht' kan lezen:

Ja... dat is het dus niet. Het is een zorgvuldig gerangschikte bundel gedichten over tucht, een onbedoeld uitdagende titel die precies aangeeft wat er in de bundel plaatsvindt.⁴⁰

Het thema van het openingsgedicht en de wijze waarop de lyrische personages in de eerste gedichten worden geïntroduceerd, maken het narratieve karakter van *Tucht* duidelijk. Als verhaal heeft *Tucht* een welhaast klassieke opening: in het openingsgedicht – ik citeerde het reeds, maar herhaal het hier voor de duidelijkheid – introduceert de dichter de plaats van handeling, namelijk een concentratiekamp:

vierkant.
in rijen.

nummers vierkant.
volgorde.

hees vierkant.
getallen angst.

nummers tucht.
dood vierkant.
orde.⁴¹

Het substantief 'vierkant', dat ook nog eens viermaal wordt gebruikt, benadrukt de beslotenheid van de locatie. Met nog een aantal elementen uit de bundel zinspeelt Armando hiermee ook op het theater of op een toneel: de 'tucht' die in de concentratiekampen heerste, is door





ooggetuigen vaak beschreven als een hel waarin gevangenen en bewakers de positie die zij in de normale samenleving bekleed hebben, volledig hebben verloren en spelers werden in een dantesk drama. In de literatuur over Kamp Amersfoort komt dit aspect ook aan de orde.

De ruimtelijke, naar een vierkant verwijzende figuur geldt ook als een motief in Armando's beeldende werk. Ik zal in het volgende hoofdstuk hieraan aandacht besteden in verband met de illustraties – litho's van Armando – die hij in de bibliofiele uitgave van *De naam in een kamer* heeft opgenomen.

In het Oude Testament wordt 'vierkant' op een aantal plaatsen gebruikt om rituele voorwerpen en plaatsen te beschrijven. Zo wordt in Exodus van het brandofferaltaar, het reukofferaltaar en de orakeltas die het Israëliëse volk voor God diende te maken, gezegd dat de vorm vierkant moest zijn.⁴² God bepaalde de afmetingen en gaf een precieze aanduiding van de verschillende onderdelen van het heiligdom: de woning – overigens niet vierkant maar rechthoekig – die hij zou gaan betrekken om te midden van zijn volk te kunnen wonen. In het Nieuwe Testament wordt in de Openbaring van Johannes het 'nieuwe Jeruzalem' als een stad beschreven die in een vierkant is gebouwd. De luister van de stad wordt door de engel van de Openbaring verkondigd en is in alles het tegengestelde van een concentratiekamp. Ik citeer een fragment:

Haar poorten zullen overdag nooit gesloten worden en nacht zal het er niet meer zijn. [...] Maar alles wat verwerpelijk is en iedereen die zich met gruwelijke dingen en leugens inlaat, komt de stad niet binnen, alleen zij die in het boek van het leven staan, het boek van het Lam.⁴³

Het verhalende karakter van *Tucht* wordt onder andere duidelijk door de aanwezigheid van de vertellende instantie: het lyrisch 'ik' dat in de hele bundel dezelfde is. Een ander narratief aspect is de introductie van de overige acteurs in de eerste gedichten. Verder zijn er verhalende elementen die een lineair tijdsverloop suggereren, en gedichten die het karakter van *flashbacks* hebben, zoals:

de graten staal der groepen,
't gestadig groeten naar mijn naam:
resten, resten die mij merken.⁴⁴

Op meerdere plaatsen breekt Armando de narratieve structuur open: al snel wordt duidelijk dat er geen sprake is van een vastliggende, eenduidige plaats van handeling en dat de personages elkaars rollen overnemen. Ook het aspect 'tijd' is relatief. Deze voorbeelden laten zien dat ook voor *Tucht* geldt dat in narratieve poëzie de poëtische code uiteindelijk domineert.

In het tweede gedicht introduceert Armando twee belangrijke personages: het lyrisch 'ik' en de antagonist 'de stem':





dat eerst de stem mij aanwees.

rechttop.

mij.

gewapend aangewandeld.

mij.⁴⁵

De dichter benadrukt de rol van het lyrisch subject: in de zeer korte regels, die over vier strofen zijn verdeeld, komt drie keer 'mij' voor; twee keer is het een *Wortsatz*. In de slotstrofe komt het subject 'gewapend aangewandeld'; de regel kan men lezen als een verhalend element waarmee een handeling wordt aangekondigd. In het gedicht dat hierop volgt staat slechts de mededeling dat er een handeling heeft plaatsgevonden: 'op het harde sparrenpad gebeurd'. In geen enkel gedicht dat hierna komt, expliciteert Armando wat er is 'gebeurd'. Narratologisch gezien spreekt men hier van een ellips. De handeling ligt verscholen tussen het tweede en het derde gedicht. Dit aspect verduidelijkt de iconische functie van het wit in Armando's poëzie.

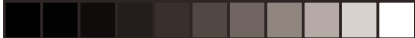
Het derde gedicht luidt als volgt:

op het harde sparrenpad gebeurd:
de wet dat ik betrokken ben.

gebeurd:
de wet dat ik het ben.⁴⁶

De openingsregel roept *Dagboek van een Dader* in herinnering. Het schilderij *de Chasseur im Walde* van Caspar David Friedrich, dat op het voorplat is afgebeeld, verwijst samen met het dagboekverslag van de ik-verteller-protagonist – de 'Dader' – ook naar een betekenisvolle lege plek in de vertelling. Friedrichs schilderij toont 'het harde sparrenpad' tussen hoge sparrenbomen, met daarop de anonieme 'jager' die men op de rug ziet. Net als '*op het harde sparrenpad gebeurd*:' heeft Friedrichs schilderij een mysterieuze lading: het is onbekend waar de jager naar toe gaat of vandaan komt en wat hij gaat doen, heeft gedaan of wat hem mogelijk zal overkomen. Een zwarte vogel op een boomstronk – een verwijzing naar de dood of een doodsbied – is de enige getuige. De *Chasseur* op het schilderij wordt trouwens als een Franse soldaat geïnterpreteerd – hij is als zodanig herkenbaar aan zijn helm – en het hem omringende woud zou de Duitse vijand representeren die klaarstaat om hem te verslaan.⁴⁷ Waarschijnlijk zal hij op 'het harde sparrenpad' de dood vinden. Ik leg ook een relatie tussen Friedrichs schilderij, de foto op het voorplat van *Tucht* en de inhoud van de bundel. Het sparrenpad op het schilderij is overigens een kruising van twee paden, een viersprong. Het beeld verwijst als icoon, net als meer werk van Friedrich, naar de goddelijke grootsheid van de natuur en het lijden van Christus.





In het openingsgedicht van *De hand en de stem* komt ook een anonieme ‘jager’ voor – Armando gebruikt het substantief maar één keer in de bundel.⁴⁸ Net als de *Chasseur im Walde* verbeeldt hij deze jager als een soldaat en niet als een man die wilde dieren wil buitmaken en doden. Preciezer gesteld: in het gedicht ontwikkelt het beeld van ‘de jager’ zich suggestief tot dat van een soldaat die een moordenaar is. In de hierop volgende bundel, *De naam in een kamer*, zal Armando trouwens de Duitse bezetters één keer als jagers typeren.⁴⁹

In het vierde gedicht van *Tucht* vertelt Armando vervolgens over de consequentie van het-geen er ‘op het harde sparrenpad [is] gebeurd’: de ‘ik’ is in de ‘dader’ getransformeerd:

vergeten wat mij spreken deed.
vergeefs begaan.
dader.⁵⁰

Het hoofdstuk ‘Het mes’ uit *De straat en het struikgewas* kan ook hier als intertekst worden gebruikt om het tweede, derde en vierde gedicht als verwijzend naar ‘de moord op de Duitse soldaat’ te begrijpen. De openingsregel van het hierboven geciteerde ‘*dat eerst de stem mij aanwees.*’ kan men bijvoorbeeld in relatie tot de nu volgende passage uit ‘Het mes’ lezen:

Altijd dat geschreeuw van ze.

Op een zomeravond liep er een jongen in het bos. De vijand had bevolen dat er na acht uur ’s avonds niemand meer op straat mocht zijn. Het was al negen uur. Het is niet bekend waarom ie daar liep. Misschien omdat het niet mocht.

De ander stond achter een boom op hem te wachten, een man in uniform, een soldaat dus, met een pistool in de hand. Hij begon schreeuwend te bevelen. Wat doe je hier. Je mag hier niet zijn. Mee.⁵¹

Met behulp van de intertekst kan men ‘spreken’ uit ‘*vergeten wat mij spreken deed.*’ als een zinspeling op het fonologisch verwante verbum ‘steken’ lezen. ‘Spreken’ verbindt ‘de moord’ met ‘taal’ en met de getuigenis van de gebeurtenis in de poëzie: de dichter legt voortdurend deze relatie. In een breder verband geldt ‘spreken’ als een element uit een belangrijke isotopie in *Tucht* (en in *De Veldtocht*) die door een groot aantal verwante begrippen wordt gevormd die ik met de gemeenschappelijke noemer ‘(het geven van een) teken’ wil aanduiden.

Gelijkmatig verdeeld over de hele bundel staan gedichten waarin op ‘de moord’ wordt gezinspeeld. Ze worden met gedichten over ‘het kamp’ afgewisseld en met gedichten waarin de beide centrale thema’s nauw met elkaar worden verbonden. De alternatie en verstrengeling verbeeldt de nauwe relatie die Armando tussen ‘het kamp’ en ‘de moord’ legt. Het verband tussen de thema’s heeft een onontkoombaar karakter. De reden hiervoor geeft Armando ook in *De straat en het struikgewas*. We lezen immers dat de Duitse soldaat uit het kamp komt en de jongen die hij in het bos aantreft er mee naar toe wil nemen.





In de eerste regel van het vijfde gedicht introduceert de dichter vervolgens de belangrijkste antagonist. De 'hij', de Duitse soldaat, brengt hij onmiddellijk in relatie met de 'ik': de 'hij' spreekt het subject namelijk aan. Narratologisch gezien spreekt men van het ontstaan van een confrontatie:

hij zegt: jij.
hoe.
gewapend staan, gehoorzaam.
tucht.

zichtbaar.
versteende leegte grijs en ijzer.
tucht.⁵²

Zowel 'de moord' als 'het kamp' zijn hier gethematiseerd en het is duidelijk dat Armando het begrip 'tucht' op beide thema's betreft. 'Hij zegt: jij.' is verder een goed voorbeeld van het fragmentarische karakter van *Tucht*: het is alsof uit de gedichten 'happen' zijn genomen: bepaalde lege plekken zal de lezer zelf moeten invullen.

De regel 'hij zegt: jij' is equivalent met de openingsregel van het voorafgaande gedicht: 'dat eerst de stem mij aanwees.' 'De stem' lijkt men hier als een verwijzing naar 'de Duitse soldaat' te moeten lezen, wat door de semantische relatie van de beide regels met het bovenstaande fragment uit de intertekst wordt bevestigd. In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik duidelijk maken dat Armando de betekenis van 'de stem' verdiept doordat hij er ook, zoals ik al heb gezegd, de bijbelse God mee bedoelt.

9 De 'geknielde' en 'ten oosten': twee centrale motieven in *Tucht*

1 De 'geknielde' en 'ten oosten' in de voorgepubliceerde reeksen

De vier voorpublicaties van gedichten die Armando later in *Tucht* zou opnemen, zijn net als de uiteindelijke tekst zorgvuldig gecomponeerde reeksen.⁵³ 'Het was ten oosten' en 'Noem mijn naam, geknielde' brengen twee belangrijke motieven naar voren die ook in de bundel centraal staan. Ze zijn in *Tucht* nader uitgewerkt en in relatie tot elkaar gepresenteerd.

Hoewel ik me in dit onderzoek concentreer op de gedichten zoals ze in de eerste drukken van Armando's bundelpublicaties zijn opgenomen, maak ik in verband met de door mij behandelde thematiek een uitzondering door aandacht aan onder andere een variant van 'geen verlossing.' te besteden. De overige varianten in de voorpublicaties betreffen slechts kleine typografische verschillen.

In 1973 verscheen in *De nieuwe linie* de eerste reeks, 'Het was ten oosten', die een variant op





het volgende gedicht bevat:

geen verlossing.
wel de mens met wetten en gevechten.

prijs de nacht:
de dag, die aanvalt, was ten oosten.

In de voorpublicatie luidt het als volgt:

geen verlossing.
wel de mens met wetten en gevechten.
o, lichtzinnige prooi van goden, prijs de nacht:
de dag, die aanvalt, was te oosten.⁵⁴

Opmerkelijk is dat Armando in *Tucht* het substantief 'god' in het enkelvoud noch in het meervoud gebruikt. Het komt slechts voor als een paratekstueel element, namelijk in het aan Jünger ontleende motto.⁵⁵ De dichter moet er bewust voor hebben gekozen om het noch in de versie van 'geen verlossing,' die in *Tucht* is opgenomen, noch elders te gebruiken.

De reeks 'Het was ten oosten' bestaat uit zeven gedichten waarin de woordverbinding 'ten oosten' het meest typerende element is. 'Noem mijn naam, geknielde' dat later in hetzelfde jaar in *De gids* verscheen, telt vier gedichten, waarin het woord 'geknielde' domineert.⁵⁶ De gedichten uit de beide reeksen staan in *Tucht* in een andere constellatie, voornamelijk in de tweede helft van de bundel.

De titelloze reeks die Armando het jaar daarop, in 1974, in *De gids* publiceerde, bevat vijf genummerde gedichten die korter zijn dan de reeksen uit het voorgaande jaar. Ook deze zijn in *Tucht* in een andere constellatie opgenomen, ze staan in de eerste helft.⁵⁷ De acht gedichten die zonder titel als een bijlage bij de catalogus van een tentoonstelling van Armando en Willy Boers uit 1977 verschenen, komen in *Tucht* eveneens anders gecontextualiseerd terug.⁵⁸ Twee staan ook in de reeks die in 1974 in *De gids* verscheen. 'Op het harde sparrenpad gebeurd:' is er een van. Het feit dat het in beide reeksen is opgenomen, waarvan éénmaal als opening, de plaats die het vooraan in *Tucht* heeft en de betekenisrelatie met de foto op het voorplat en Friedrichs *Chasseur im Walde*, illustreren de importantie van het gedicht.

Het idioom van de twee reeksen die een titel hebben, sluit aan op de bundels die Armando in de jaren zeventig heeft gepubliceerd. Vergeleken met de gemiddelde lengte van de gedichten en van de dichtregels in *Tucht* zijn deze gedichten lang. Het idioom is gevarieerder dan in de bundel gemiddeld het geval is en het wordt door verheven woorden en formuleringen gekenmerkt. Voorbeelden hiervan zijn de titel 'Noem mijn naam, geknielde' en regels en woordverbindingen als 'laat het volk verkondigen', 'wees gehoorzaam aan / het





wreed gesteente van uw geest' en 'het teken van de waan'. De hierboven geciteerde variant van 'geen verlossing.' laat ook duidelijk de verwantschap met de poëzie uit de jaren zeventig zien.

2 De plaats en betekenis van het element 'geknielde'

'Geknielde' is in *Tucht* een dominante term. Na de lidwoorden 'de' en 'het' is het het meest voorkomende woord. Armando gebruikt het maar liefst eenendertig maal in eenentwintig gedichten. In de monografie van Armando komt het ter sprake wanneer Heymans de dichter over *Tucht* citeert:

Een verheven woord als geknielde verwijst naar een overwonnen strijd. 'Dit is een romantische invloed,' vertelt Armando, 'die onlosmakelijk bij mijn schrijverschap hoort. Iemand kan uit eerbied knielen om het hogere te bereiken, maar men kan ook iemand laten knielen om hem te vernederen.'⁵⁹

'Iemand laten knielen om hem te vernederen' kan worden begrepen als: iemand op de knieën krijgen ('neer krijgen') door (of om) hem te doden. Overigens moet een veroordeelde die op het schavot de doodstraf ondergaat ook knielen.

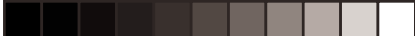
Armando gebruikt 'geknielde' zonder uitzondering als een substantief om naar een naamloos personage te verwijzen. De 'geknielde' in *Tucht* zou men als een uniek personage in zijn oeuvre kunnen beschouwen: in het poëtische werk – en overigens ook in het proza – komt het verder namelijk geen enkele maal voor. Andere gedichtelementen uit *Tucht* maken echter duidelijk dat 'geknielde' een metaforische aanduiding is van 'de Duitse soldaat': de belangrijkste antagonist in alle bundels. De verwijzing van 'geknielde' naar 'de Duitse soldaat' kan wederom met behulp van het hoofdstuk 'Het mes' uit *De straat en het struikgewas* worden verduidelijkt.

Aan het substantief 'geknielde' gaat nooit een lidwoord vooraf. In de meeste gevallen staat het in apostrofische regels die semantisch en fonologisch similair zijn. De typische parallellismen benadrukken de sacrale, plechtige betekenis die de dichter aan het woord geeft. De gedichten over de 'geknielde' lijken dan ook een onderdeel van een smeekbede of een litanie te zijn.

De gedichten waarin 'geknielde' voorkomt, volgen niet direct op elkaar. Het woord wordt pas in het twaalfde gedicht geïntroduceerd. De voorafgaande gedichten krijgen hierdoor het karakter van een proloog. In het zesentwintigste gedicht, een distichon, komt de benaming voor de tweede maal voor:

gezien:
uw blinde hand in angst, geknielde.⁶⁰





Eerder heb ik gesteld dat ‘de hand’ een centraal element in Armando’s kernidroom is en in de poëzie zowel als in het proza bijna zonder uitzondering naar ‘de moord op de Duitse soldaat’ verwijst. ‘Hand’ komt in *Tucht* slechts éénmaal voor en is daarom met betekenis geladen. Ook het verwijzende karakter van ‘de hand’ in het bovenstaande gedicht kan men met behulp van ‘Het mes’ begrijpen. Ik citeer hier nogmaals enige regels uit de passage die ook wat dit betreft cruciaal is:

De soldaat greep naar het mes, maar de jongen schoof de bevende handen van de soldaat met een ruk opzij en trok het mes er weer uit. Hij zag nog dat de soldaat op z’n knieën viel en hij rende weg, door het bos.

Onderweg stak hij het mes diep in de aarde.⁶¹

‘Blinde hand in angst’ uit het distichon ‘gezien.’ is semantisch en fonologisch equivalent met ‘bevende handen’. Het lyrisch subject, de dader, blijft onbenoemd. Alleen de openingsregel, waarin een ‘lege plek’ voorkomt, verwijst naar zijn rol in het gebeurde. Door de semantische relatie met de uitdrukking ‘in blinde woede’ zinspeelt de dichter met ‘blinde hand’ ook op een tweegevecht, en dus ook op de dader. In Armando’s poëzie gaat het bij ‘hand’ overigens in de meeste gevallen om de hand van ‘de dader’. ‘Gezien.’ thematiseert tevens de in Armando’s proza en poëzie typerende verdubbeling van het subject. Het kijken naar zichzelf als betreft het een ander heb ik eerder behandeld.⁶² Naar analogie hiermee zou men ‘gezien’ dan ook kunnen begrijpen als een verwijzing naar het lyrisch subject in zijn rol van getuige van zijn eigen daad. In de vier laatste bundels van Armando is ‘spiegel’ een gedichtelement dat in dit verband betekenisvol is. Het geldt ook voor het woord ‘evenbeeld’ dat tot hetzelfde woordveld behoort en tweemaal in *Tucht* en eenmaal in *De Veldtocht* voorkomt – in *De Veldtocht* staat het overigens in hetzelfde gedicht waarin ‘spiegel’ wordt gebruikt.⁶³

Deze eerste analyse van ‘gezien.’ maakt duidelijk dat, vooral wanneer in gedichten ‘de moord’ het centrale thema is, dader en slachtoffer nauwelijks van elkaar kunnen worden onderscheiden. Het verschijnsel is in alle bundels aan de orde, maar krijgt in *Tucht* door de wijze waarop Armando ‘geknielde’ gebruikt bijzondere nadruk.

In het vorige hoofdstuk heb ik aandacht besteed aan de manier waarop Armando in de bundels uit de jaren zeventig afwezigheid en leegte verwoordt om naar een schuld van het lyrisch subject te verwijzen. Een voorbeeld was de dichtregel ‘hier is de plek, een vergeten geweten.’ uit ‘*rood troost de zon de harde manen van het monster*,’ uit *Hemel en aarde*.⁶⁴ Met deze regel zinspeelt hij op een betekenisvolle afwezigheid. In verband met de betekenis van ‘geknielde’ wil ik nu kort op het gedicht terugkomen.

‘*Rood troost de zon de harde manen van het monster*,’ heeft in *Hemel en aarde* een benadrukte positie. Op de eerste strofe, die met de regel ‘hier is de plek, een vergeten geweten.’ eindigt, volgt namelijk de eenregelige strofe ‘hij graaft, hij graaft’, die de dichter in het midden van het gedicht heeft geplaatst en zeven gedichten later in ‘*de plek is begroeid, men weet het woord niet meer*.’ heeft herhaald.⁶⁵ Ook hier staat de strofe in een centrale positie die Armando bovendien door middel van cursiefschrift nog eens onderstreept. In dit gedicht, het middelste van de bundel, is verder in de openingsregel eveneens sprake van ‘de plek’.





Belangrijk is nu dat ‘*rood troost de zon de harde manen van het monster*,’ de enige plaats is uit alle bundels waar het verbum ‘knielen’ verschijnt. Met behulp van de bovenstaande passage uit ‘Het mes’, en het gedichtelement ‘geknielde’ zoals Armando het in *Tucht* gebruikt, kan ik de interpretatie van ‘*rood troost de zon de harde manen van het monster*,’ verdiepen. Ik citeer daarom de laatste strofe:

kniel neer, het gevecht is voorbij;
een dierlijk mens, te pril om te leven, vindt zijn hemelrijk.

‘Kniel neer’ kan men als een expliciete verwijzing naar ‘de Duitse soldaat’ die sterft interpreteren. Het gebruik van ‘knielen’ en ‘geknielde’ laat niet alleen de thematische en idiomatische verwantschap tussen *Tucht* en de vorige bundels zien, maar ook dat Armando in *Tucht* het motief ‘knielen’ uitwerkt waarbij hij de betekenis verdiept.

Tucht kan onder andere worden gelezen als de verwoording van de schuldgevoelens en het verdriet van de dader en van het proces van zijn identificatie met het slachtoffer. Na het prologische begin wisselt Armando verhalende met emotionele gedichten af waarin hij, met een toenemende intensiteit, de schuldgevoelens en het verdriet van het lyrisch subject tot uitdrukking brengt. Dit geschiedt door middel van sterke negaties. Na ‘*lie-ve vijand, hier begint de grens*,’ verwoordt hij de gevoelens met nog meer kracht en emotionaliteit. Dit gedicht, dat in het midden staat, is een scharnierpunt in de reeks.

De ‘geknielde’ domineert in vier opeenvolgende gedichten die, gevolgd door een vijfde, onmiddellijk aan ‘*lie-ve vijand, hier begint de grens*,’ voorafgaan. Door een toename van herhalingen, parallellismen en negaties en de dominantie van het substantief ‘geknielde’ gelden de vier gedichten als een nog nadrukkelijker geuite smeekbede of lamentatie. Ook de beschuldigende toon is explicieter.

In het eerste gedicht suggereert Armando dat de ‘geknielde’ een bewaker is: iemand die laat knielen ‘om te vernederen’, zoals hij het tegenover Heymans formuleerde:

bewaken mocht.
vluchten lukte niet, geknielde.

bewaken hatend mocht.⁶⁶

Het is duidelijk dat ‘geknielde’ hier verwijst naar de soldaat – hij was immers in het kamp werkzaam. Regel twee is dubbelzinnig. De antagonist wordt als het ware door het vertellend subject aangesproken en hem wordt toegevoegd dat, terwijl hij de bewaker was, de gevangenen niet konden vluchten. Ook wordt hem meegedeeld dat hij er zelf niet in slaagde om te vluchten: als ‘dader’ was hij immers in een ‘slachtoffer’ veranderd.

De dwangmatig herhaalde negatie in de vijf gedichten versterkt Armando nog eens





door een assonantie op de /ie/, die de negaties fonologisch en semantisch met ‘geknielde’ verbindt. Ook het woord ‘plek’ gebruikt hij herhaald. Het tweede van de vijf luidt als volgt:

het mocht niet, het mocht niet: de plek.

het mocht niet: onbewaakte plek, geknielde.⁶⁷

Op vergelijkbare wijze als bijvoorbeeld met ‘de plek’ en met ‘hij graaft, hij graaft’ in de bundels uit de jaren zeventig verwijst Armando met ‘onbewaakte plek’ hier naar een betekenisvolle afwezigheid: de moord die als het ware op een ‘onbewaakt moment’ plaatsvond – dit is: zonder voorbedachte rade. De gebeurtenis wordt op een dramatische wijze ontkend: was het maar nooit gebeurd!

De equivalenties die ‘plek’ met ‘geknielde’ verbinden, wijzen op een sacraal aspect: er wordt op of *vanwege* ‘de plek van het misdrijf’ geknield.

Na de vier gedichten waarin ‘geknielde’ een bepalende plaats inneemt, volgt een distichon dat meerdere ontkenningen bevat en daarna het atypische ‘*lie-ve vijand, hier begint de grens.*’ Ook hierin is er sprake van een dominante assonantie op de /ie/. De woordverbinding ‘lie-ve vijand’ is door assonantie en alliteratie fonologisch equivalent met ‘geknielde’ – dat overigens in dit gedicht niet voorkomt.

3 De plaats en betekenis van het element ‘ten oosten’

Het tweede belangrijke motief, ‘ten oosten’, verschijnt in zeven gedichten in het tweede deel van *Tucht*. Wederom met behulp van *De straat en het struikgewas* waarin Armando de Duitse inval en de Duitse soldaten steeds met sombere begrippen zoals ‘grijs’, ‘nacht’ en ‘donker’ associeert, kan men het eerste van de zeven gedichten als een verwijzing naar de Duitse inval in Nederland lezen, of in een breder verband, naar de expansiepolitiek van Hitler-Duitsland:

het is begonnen.
vroeg, vroeg in de dag wordt land gezien,
de nacht voorgoed gesticht.
’t moest buiten duister blijven.

wek de mensen, wil ik. het begint.
ja, de dageraad, de dag ten oosten is gekomen.⁶⁸

‘Het is begonnen’, ‘vroeg in de dag’, ‘wek de mensen’, ‘het begint’, ‘de dageraad’ en ‘de dag ten oosten is gekomen’ verwijzen allereerst letterlijk en nadrukkelijk naar de komst van een





nieuwe dag: de zon komt immers op in het oosten. Figuurlijk zinspeelt Armando ermee op een idealistische of politieke beweging. De begrippen verwijzen naar het socialisme. 'Wek de mensen' en 'vroeg in de dag' zinspelen, ook door de tegenstelling met 'de nacht voorgoed gesticht' – een beeldspraak voor 'de dood' – tevens op de opstanding van de doden, die in het Evangelie van Johannes en in de Openbaring met 'de jongste dag' of 'de laatste dag' wordt aangeduid. Het Oude en het Nieuwe Testament bevatten meerdere verhalen over de Opstanding, maar Johannes noemt als enige Jezus als degene die de mensen uit de dood zal doen verrijzen.⁶⁹ Hierdoor wordt de profetische rol die het lyrisch 'ik' in regel vijf heeft, versterkt. Hij lijkt op Jezus.

'Vroeg in de dag wordt land gezien' geeft een positief beeld van 'een nieuw land': het nieuwe land geldt als een belofte. De tegenstellingen tussen dag en nacht en donker en licht, die alleen in de eerste strofe staan, verwijzen ook naar de Opstanding, maar benadrukken duidelijk de keerzijde van het positieve, idealistische beeld dat hier tot uitdrukking wordt gebracht. De slotregel van de eerste strofe onderstreept het negatieve beeld. In wat hierna komt ontkent de dichter het beeld van vernieuwing nog duidelijker:

geen verlossing.
wel de mens met wetten en gevechten.

prijs de nacht:
de dag, die aanvalt, was ten oosten.⁷⁰

En in '*niets*.' dat hierop volgt, onderstreept hij nog eens dat er werkelijk niets positiefs valt te verwachten:

niets.
de nacht verbiedt.
wie land verwacht zal oogsten:
't is ten oosten, ten oosten.⁷¹

Hierna volgt een monostichon dat de vorige gedichten als het ware dramatisch en bondig samenvat: 'zwart, zwart'.⁷²

De vier gedichten samen geven niet alleen een beschrijving van de Duitse inval en de bedreigingen en onderdrukking die hieruit voortvloeiden, maar ook van de vernietiging en de dood die het nationaal-socialisme heeft gebracht. Ook kan men ze lezen als de aankondiging van de ondergang van de nationaal-socialistische (expansie)politiek; dit is het duidelijkst verwoord in de voorlaatste regel van '*niets*.' waarin wordt gezinspeeld op het gezegde: 'wie wind zaait, zal storm oogsten'. In alle vier waardeert het lyrisch subject 'de dag' negatief en 'de nacht' positief; hij uit niet alleen kritiek op de oorlogssituatie – hiernaar wordt het meest direct met 'wetten', 'gevechten' en 'aanvalt' verwezen – maar lijkt zich bij de slachtoffers / de doden te willen scharen. De vernietiging heeft voor hem een blijvend karakter.





In relatie met de Tweede Wereldoorlog kan men 'ten oosten' ook lezen als een verwijzing naar het Oostfront dat eerst voor veel aanhangers van het nazisme een verlokking en een belofte inhield, maar uiteindelijk het begin van de ondergang van Hitler-Duitsland zou betekenen. Armando zinspeelt hierop met het monostichon 'het was een waan, ten dode in het oosten.'⁷³

In eerste instantie wisselt Armando gedichten met de woordverbinding 'ten oosten' of met het substantief 'geknielde' af met strenge, korte gedichten met een sober idioom.

Aan het slot van de reeks gebruikt hij 'ten oosten' en 'geknielde' tweemaal samen. In '*hier stak uw stap, geknielde.*', een *flashback* die naar 'de moord' verwijst, komen ze beide één keer voor.⁷⁴ Het beeld dat de dichter hier geeft, refereert net als '*op het harde sparrenpad gebeurd.*' aan Friedrichs *Chasseur im Walde*. In '*hoor, geknielde, hoor ten oosten uw gelofte.*' herhaalt hij de beide motieven: 'geknielde' gebruikt hij hierin viermaal en 'ten oosten' tweemaal.⁷⁵ Het laat wederom Armando's gecontroleerde taalgebruik zien en maakt duidelijk dat de motieven aan het eind van de reeks een pregnante betekenis krijgen.

In het laatste deel van *Tucht* komen de 'ten oosten'- en 'geknielde'-gedichten als het ware tot elkaar. Vergelijkbaar met het patroon van afwisseling en verstrengeling van de gedichten die 'de moord op de soldaat' en / of 'het kamp' thematiseren, verbeeldt het patroon van opeenvolging, afwisseling en samenkomen van de elementen 'ten oosten' en 'geknielde' de verbondenheid van de dader en het slachtoffer met Hitler-Duitsland. Hoewel consequent verhuld verbeeld, presenteert Armando de historische feitelijkheid op deze manier toch als een onwrikbaar gegeven. Wat dit betreft wil ik hier wijzen op een parallel met het hoofdstuk 'Met name' uit *De straat en het struikgewas*:

Duitsland was een groot en nijver land, dat zwaar ademend tegen de oostgrens van Nederland aanleunde en op een dag de verleiding niet kon weerstaan om die oostgrens te overschrijden en in Nederland de baas te gaan spelen.

Dat was me wat.

Iedereen en alles veranderde en toch ook weer niet. Het was alsof er een vuurtje gestookt werd onder het dagelijkse gedoe: het leven werd heviger, het kreunde en dat was maar goed ook. Nee, toch niet, het was niet goed, het was noodlottig.⁷⁶

Armando brengt hier een historisch feit naar voren, maar het gebeurt wel op een poëtische wijze, zie bijvoorbeeld de personificatie van Duitsland. De ik-verteller probeert hiermee bewust de afstand te behouden die hij voortdurend tot de werkelijkheid betracht. De passage krijgt hierdoor een sprookjesachtige, onwerkelijke sfeer. Het geldt overigens voor de meeste passages in het boek waarin de schrijver de geschiedenis naar voren brengt.

In het hoofdstuk 'Met name' staat de onthulling centraal: de naam van de agressor en van het land van zijn herkomst noemt Armando hierin voor het eerst in zijn oeuvre. Na 'Met name' is het niet meer mogelijk om *De straat en het struikgewas* te lezen als een boek waarin hij de thematiek als uitsluitend universeel-geldend behandelt.

De versluierde wijze waarop hij de agressor in het bovenstaande citaat benoemt laat zien dat Armando het onder woorden brengen van locaties en personen problematiseert.





Zoals ik al eerder naar voren heb gebracht, is dit in feite in het hele oeuvre aan de orde. Omdat Armando geen persoonsnamen gebruikt, is het noemen van een naam beladen en krijgt het voortdurend de betekenis van een openbaring.

Het tweede deel van *Tucht* heeft alles te maken met de dramatiek van de noodlotsgedachte die met de ervaring van de onherroepelijkheid van de dood verbonden is. Voor het lyrisch subject is deze dramatiek zowel algemeen-menselijk als persoonlijk. Bij het verwoorden ervan is de verhulde onthulling voor de dichter een wezenlijk bestanddeel waarbij het substantief 'naam' een belangrijke rol krijgt.

10 Verwijzingen naar Mozes en Jezus in *Tucht* en *De Veldtocht*

1 Inleiding

Met behulp van verwijzingen naar de Bijbel in *Tucht* en in een van de gedichten met de titel 'portret' uit Armando's debuutbundel wil ik in deze paragraaf proberen de verwantschap tussen de woordverbinding 'lie-ve vijand' uit '*lie-ve vijand, hier begint de grens.*' en 'geknielde' te verduidelijken. Naast de fonologische verwantschap tussen de beide gedichtelementen belicht ik ook een belangrijke semantische verwantschap.

Ik concentreer me in het bijzonder op Mozes en het beeld dat van hem in de bijbelboeken wordt gegeven waarin hij door de traditie als de belangrijkste figuur wordt beschouwd. Behalve aan de bijbelse verhalen over Mozes besteed ik verder aandacht aan de legende van Mozes in de *Legenda Aurea* van Jacobus de Voragine en aan de wijze waarop Mozes in de iconografie wordt verbeeld. De *Legenda Aurea* is een uitgebreide verzameling heiligenlegenden die in de dertiende eeuw door de Italiaanse bisschop Jacobus de Voragine werd verzameld en opgetekend. Na de dood van Voragine werd de verzameling tot dubbele omvang uitgebreid en in alle Europese talen vertaald. De uitgave was in de middeleeuwen zeer populair. De *Legenda Aurea* geldt als een belangrijke bron voor de iconografie en de literatuur. Daarnaast behandel ik het essay van Sigmund Freud over de sculptuur *Mozes* van Michelangelo en de studie *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, die hij aan het eind van zijn leven publiceerde.⁷⁷

Ik beperk me zo veel mogelijk tot de verhaalelementen die in verband met de schuldthematiek in Armando's poëzie relevant zijn, in het bijzonder in *Tucht*, *De Veldtocht*, *De hand en de stem* en *De naam in een kamer*. Mozes beschouw ik hier niet als een historische figuur, maar als een mythisch personage wiens leven en handelen – en vooral de raadselachtige aspecten ervan – tot de verbeelding van een groot aantal schrijvers en beeldende kunstenaars spreken. Mijn veronderstelling is dat het lyrisch subject in *Tucht* en *De Veldtocht* naar de man die de Israëlieten uit de Egyptische slavernij leidde, is gemodelleerd.





2 De relatie tussen de gedichtelementen ‘geknielde’ en ‘lie-ve vijand’ en de betekenis hiervan voor het gedicht ‘*lie-ve vijand, hier begint de grens.*’

‘Knielen’ is een gebedshouding (het Griekse woord hiervoor is *proskynese*). In het begin van dit hoofdstuk haalde ik twee definities aan die Armando in een vraaggesprek van het woord ‘geknielde’ heeft gegeven. De eerste, ‘uit eerbied knielen om het hogere te bereiken’, is synoniem met ‘bidden’.

Als verwijzing naar het gebed is ‘geknielde’ met de plaatsbepaling in de (herhaalde) regel ‘o verlaten als hij is in ’t aangezicht van aarde’ verwant; de regel staat in het derde van de vier ‘portret’-gedichten uit Armando’s debuutbundel.⁷⁸ Eerder besteedde ik aandacht aan de verwijzing van het ‘portret’-gedicht naar twee episoden uit het lijdensverhaal van Jezus. Het eerste is het moment waarop hij zich van zijn aanstaande dood bewust is en op Getsemane angstig tot God bad. Hij vroeg hem: ‘Vader, als het mogelijk is, laat deze beker dan aan mij voorbijgaan!’ Het tweede moment is aan het kruis, wanneer hij uitroept: ‘Mijn God, mijn God, waarom hebt u mij verlaten?’⁷⁹ Ondersteund door deze interpretatie en door andere gedichten uit Armando’s oeuvre waarin het lyrisch subject zich met Jezus identificeert, lees ik nu de woordverbinding ‘lie-ve vijand’ als een verwijzing naar een andere bekende bijbelpassage, waarin Jezus zegt:

Jullie hebben gehoord dat gezegd werd: ‘Je moet je naaste liefhebben en je vijand haten.’ En ik zeg jullie: heb je vijanden lief en bid voor wie jullie vervolgen, alleen dan zijn jullie werkelijk kinderen van je Vader in de hemel. Hij laat zijn zon immers opgaan over goede en slechte mensen en laat het regenen over rechtvaardigen en onrechtvaardigen.⁸⁰

De openingsstrofe ‘*lie-ve vijand, hier begint de grens.*’ interpreteer ik dan als volgt: het lyrisch subject kan zijn vijand niet liefhebben. Hij gaat zich echter wél met hem vereenzelvigen, het wordt in meerdere gedichten gesteld. Hij moet dus figuurlijk een grens overschrijden. De vraag is of hij dit wel kan: de regel zegt immers ook: tot hier en niet verder.

‘*Lie-ve vijand, hier begint de grens.*’ beschouw ik als een eigenzinnige interpretatie van het gebod: ‘bemin uw naaste als uzelf’ dat ook in het Nieuwe Testament voorkomt, maar al bekend was uit het Oude Testament, waarin het op meerdere plaatsen is te vinden, bijvoorbeeld in Leviticus 19:18.

Een kenmerk van de leer van Jezus is dat hij – zie Matteüs 5 – méér van de mens vraagt dan liefde voor de naaste; in het Oude Testament wordt nauwkeurig geformuleerd wie daartoe moet worden gerekend en wie niet. Jezus heeft in zekere zin het oudtestamentische gebod geradicaliseerd: volgens hem moet de naastenliefde zich uitstrekken tot de vijand. Slechts dan kan het voornaamste tot stand worden gebracht, namelijk de werkelijke liefde van de mens tot God. In de Bijbel wordt dit met de liefde van een zoon voor zijn vader vergeleken, zie bijvoorbeeld het slotvers van Matteüs 5: ‘Weest dus volmaakt, zoals jullie hemelse Vader volmaakt is.’⁸¹

In ‘*lie-ve vijand, hier begint de grens.*’ brengt Armando volgens mij tot uitdrukking dat er





voor het lyrisch subject als dader maar één manier bestaat om te komen tot wat Jaspers in *Die Schuldfrage* 'een nieuwe oorsprong' heeft genoemd – deze in wezen hoopvolle term gebruikt Armando overigens in *Tucht* niet:

lie-ve vijand, hier begint de grens.

onverstaanbaar?

lie-ve vijand,
ongenaakbaar samen in kledij.

verraad?

lie-ve vijand, uw vonnis. jij?⁸²

De 'nieuwe oorsprong' betekent voor het subject / de dichter het opheffen, of overschrijden, van de grens tussen dader- en slachtofferschap. In het gedicht, in het bijzonder in de regel 'lie-ve vijand, hier begint de grens', kritiseert Armando in feite de betekenis die Jezus aan de naastenliefde geeft. Hij problematiseert hier de grens tussen dader- en slachtofferschap en de grens tussen liefde en schuld. Een ander punt dat ik hier wil benadrukken, is dat Jezus ook werd geofferd, namelijk aan het kruis; hij was een schuldeloos slachtoffer, maar wordt ook gezien als iemand die met zijn lijden en dood aan het kruis de schuld van anderen op zich heeft genomen. Met de identificatie met Jezus in meerdere gedichten wijst het subject op de schuldeloosheid van zijn daderschap, maar maakt hij ook duidelijk dat hij ervoor kiest om het slachtoffer te worden; hij problematiseert tevens in wezen de schuld van Christus. Het betekent naar mijn mening niet dat Armando de individuele schuld van de dader opheft. Hij volgt hierin Jaspers. Het opheffen van de schuld van het subject is pas mogelijk wanneer de dode soldaat tot leven kan worden gewekt. Dit beeld wordt door Armando opgerekt tot 'de doden' in het algemeen. Zijn poëzie is een aanklacht waarin hij de onmogelijkheid van de beide verlangens benadrukt.

3 De relatie tussen de gedichtelementen 'geknield' en 'naam'

Het gedeelte van *Tucht* dat volgt op 'lie-ve vijand, hier begint de grens.' zou men als een beschrijving van het identificatieproces van de dader met het slachtoffer kunnen begrijpen. Dit proces thematiseert Armando in het oeuvre voortdurend en staat ook centraal in het gedeelte dat aan 'lie-ve vijand, hier begint de grens.' voorafgaat. Vanaf hier gaat de vereenzelviging echter een stap verder: het betekent voor het subject nu zoveel als de aanvaarding van een nieuwe status. Hierbij speelt de wijze waarop Armando het substantief 'naam' in een aantal gedichten uit het tweede gedeelte gebruikt, een belangrijke rol. Het substantief komt in de gedichten die aan 'lie-ve vijand, hier begint de grens.' voorafgaan niet voor. Na 'lie-ve





vijand, hier begint de grens.’ komt ‘naam’ zevenmaal als enkelvoud en tweemaal als meervoud voor; voor het eerst aan het slot van ‘*u ligt,*’ dat onmiddellijk op ‘*lie-ve vijand, hier begint de grens.*’ volgt:

u ligt,
te lijf een woestenij van slaap,
totdat u laat ontwaakt als wraak.
halt, geknielde: zo ontstaat uw naam.⁸³

De twee veronderstellingen – ‘wie geen naam heeft, bestaat niet’ en ‘de naam is een soort dubbelganger van de persoon’ – verwoorden de opvatting dat er een innige betrekking bestaat tussen de naam en zijn drager: *nomen est omen*. In de Bijbel wordt meermalen hierop gezinspeeld.

Persoonsnamen zijn in de Bijbel belangrijk, het boek telt er zo’n vijfduizend. De meeste bijbelse namen weerspiegelen de religiositeit van de Oudheid. Het noemen van namen is verder een belangrijk ritueel aan het begin van een aantal bijbelboeken en -passages uit het Oude Testament, bijvoorbeeld in Exodus en Numeri.

De naam van God heeft een centrale plaats in het godsdienstige leven van het oudtestamentische Israël. Om het nauwe verband van de persoon met zijn naam te benadrukken, wordt de naam Jahwe gebruikt als gelijkwaardig met Jahwe zelf. Jahwe is de bijbelse, aan Mozes geopenbaarde, unieke naam van de God van Israël.

Gods naam zou beschermen tegen onheil, maar belangrijk is ook dat Gods naam niet mag worden ontheiligd. Eerbied voor de godsopenbaring weerhield de joden ervan om het heilige tetragrammaton JHWH uit te spreken. In plaats daarvan werd, en wordt in sommige orthodoxe kringen nog tot ‘adonaj’ (de heer) of ‘ha shem’ (‘de naam’) gebeden. ‘God’ en ‘naam’ zijn verwant. Uit eerbied en vrees worden in het Oude Testament naast ‘naam’ onder andere de volgende onschrijvingen van God gegeven: ‘aangezicht’, ‘heerlijkheid’, ‘geest van god’ en ‘engel van Jahwe’.

Omdat ‘bidden’ in bijbelse begrippen synoniem is met ‘het aanroepen van Gods naam’ is het belangrijk om bij de interpretatie van de relatie tussen de gedichtelementen ‘geknielde’ en ‘naam’ de Bijbel te betrekken.

De betekenis van ‘geknielde’ is verbonden met de aanklacht die Armando in *Tucht* uit en die tegen God is gericht. Het substantief verwijst naar ‘de moord’: door de Duitse soldaat neer te steken bracht het subject hem immers letterlijk ‘op de knieën’. ‘Geknielde’ krijgt in *Tucht* een aanvullende betekenis en wordt geproblematiseerd. In ruimere zin kan nu elke knielende figuur – dus ook in de christelijke iconografie – niet meer los van ‘de moord op de Duitse soldaat’ worden beschouwd. Armando heeft het begrip schuldig gemaakt, net zoals hij met het landschap deed dat hij van het predikaat ‘schuldig’ heeft voorzien.

Hier komt bij dat ‘geknielde’ niet alleen naar de schuld van het lyrisch subject, de moordenaar van ‘de Duitse soldaat’, verwijst. Ook de schuld van de vermoorde soldaat is aan de orde: hij was immers niet alleen een ‘slachtoffer’, maar ook een ‘dader’.

Door de verwijzing naar ‘de moord’ is ‘knielen’ in de betekenis van ‘bidden’ ook een





beladen begrip geworden: de dichter zet vraagtekens bij het aanroepen van Gods naam. 'Geknielde' is in *Tucht* een meerduidig en complex begrip.

Vanaf '*lie-ve vijand, hier begint de grens.*' wordt het lyrisch subject als het ware 'in naam' het slachtoffer; hij wordt een ander en krijgt dus een 'nieuwe naam': zie bijvoorbeeld het hierboven geciteerde '*u ligt.*' dat eindigt met de regel 'zo ontstaat uw naam.' Met de 'naamgeving' wordt de grens tussen dader en slachtoffer nadrukkelijk overschreden.

'Naam' geldt in *Tucht* als een centraal element uit de isotopie die ik eerder '(het geven van een) teken' heb genoemd. De betekenis van het element 'naam' zal zich overigens in *De naam in een kamer* (1998) verder ontwikkelen. Het lyrisch subject / de dichter beschouwt in *Tucht* in feite het talige teken 'de naam' als leeg. Uit het vervolg van dit hoofdstuk zal duidelijk worden dat hij ook de naam van God als een 'leeg teken' beschouwt en hij schrijft God bovendien de schuld toe dat de tekens / de namen geen betekenis hebben. Als schepper van de aarde gaf God in Genesis namen aan alle dingen en schiep dus de (talige) tekens, de woorden. Hij gaf in Exodus zichzelf een naam, maar hij is nooit zichtbaar geworden. In het tweede gedeelte van *Tucht* verwijst Armando naar deze aspecten door middel van zinspelingen op het verhaal van Mozes' exodus.

4 Het gedichtelement 'de stem' als verwijzing naar de bijbelse God

'De stem' is een betekenisdragend element dat zich in *De hand en de stem* (1995) tot een belangrijke protagonist zal ontwikkelen. In deze bundel geldt 'stem' bovendien na 'hand' als het meest gebruikte substantief.

Armando gebruikt 'stem' in *Tucht* viermaal in vier gedichten die verspreid staan in de reeks: éénmaal aan het begin en driemaal in de tweede helft. In *De Veldtocht* komt het éénmaal voor. Het substantief wordt steeds gepersonifieerd en is grammaticaal mannelijk. 'De stem' wordt als een opposant van het lyrisch subject geïntroduceerd, maar het subject is ook nauw met hem verwant.

In de gedichten waarin het woord voorkomt, zinspeelt de dichter op 'de moord op de Duitse soldaat' of verwijst hierin de onmiddellijke nabijheid van het gedicht naar. Men krijgt de indruk dat dit lyrisch personage een bovenmenselijk karakter bezit: het is een instantie die niet-gekend is (of niet gekend *kan* zijn). Zijn uitingen of bedoelingen kunnen niet goed worden begrepen. Als een niet nader gedefinieerde instantie ontkent 'de stem' zichzelf eerder dan dat hij zich 'bekent'. 'De stem' is daarbij negatief geconnoteerd.

De karakteristieken die ik hier geef, duiden erop dat men 'de stem' als een goddelijke instantie moet interpreteren. De intertekstuele relatie met het derde hoofdstuk van Exodus in '*hij is, ik zal het zeggen*' uit het tweede gedeelte van *Tucht* maakt aannemelijk dat Armando naar de bijbelse God verwijst. In de passage uit Exodus richt God zich tot Mozes en openbaart hem zijn naam – ik citeer hier eerst het betreffende gedicht en vervolgens Exodus:

hij is, ik zal het zeggen.
ik zeg, dat hij er is, hij is.





er wordt gezegd dat ik het ben.
ik, geknielde, zeg: ik ben het, hij.⁸⁴

Toen sprak God tot Mozes: 'Ik ben die is.' En ook: 'Dit moet gij de Israëlieten zeggen: Hij-is zendt mij tot u. Bovendien zei God tot Mozes: 'Dit moet ge de Israëlieten zeggen: Jahwe, de God van uw vaders, de God van Abraham, de God van Isaak en de God van Jakob, zendt mij tot u. Dit is mijn naam voor altijd. Zo moet men Mij aanspreken, alle geslachten door.'⁸⁵

'De stem' komt voor het eerst voor in het tweede gedicht van *Tucht*: '*dat eerst de stem mij aanwees*'. Hij wijst hier het lyrisch subject aan als de moordenaar van 'de Duitse soldaat.' In relatie tot de bovenstaande passage uit Exodus interpreteer ik de regel '*dat eerst de stem mij aanwees*' als een zinspeling op Gods uitverkiezing van Mozes én op Jezus, met wie het subject zich identificeert.

Eerder heb ik duidelijk gemaakt dat 'de moord' als het ware in het wit tussen : '*dat eerst de stem mij aanwees*' en het hierop volgende: '*op het harde sparrenpad gebeurd*:' wordt voltrokken⁸⁶

Onmiddellijk na '*hij is, ik zal het zeggen*' openbaart 'de stem' zich:

ik ben het, kind, een vreemde.
ken mijn taal niet, kind,
ik ben meer stem dan mens:
uw eigen wild geweten.⁸⁷

Centraal staat dat God 'een vreemde' is en het lyrisch subject 'zijn taal' niet kent. In de slotregel is wel duidelijk dat 'de stem' het 'geweten' van het kind is. Het is het 'wild geweten' van het kind dat zoekt, misschien wel naar wat ik 'de betekenisvolle afwezigheid' heb genoemd: de vermoorde soldaat die later – zo wordt duidelijk uit 'Het mes' – onvindbaar is. Een verwijzing hiernaar staat in het distichon dat hier op volgt:

waar verborgen, waar?
dit.⁸⁸

Wellicht slaat het adjectivum 'wild' in '*ik ben het, kind, een vreemde*.' op de verwarring die bij het subject door de moord die hij heeft gepleegd is ontstaan.

Het monostichon dat hierna is geplaatst, is een zinspeling op een andere lege plek, die ik lees als 'God die in de hemel is of niet-is':

lege hemel, evenbeeld.⁸⁹





De 'ik' identificeert zich door middel van 'evenbeeld' met God. Omdat er in *Tucht* steeds sprake is van een 'lege plek' waarmee 'de Duitse soldaat' wordt bedoeld, verwijst 'lege hemel' ook naar 'de soldaat'. Het lyrisch subject, God en 'de soldaat' vallen dus samen.

In de twee andere gedichten waarin 'de stem' voorkomt, verwijst Armando wederom naar 'de moord'. In 'hoor:' staat 'de stem' in de tweede strofe: 'tjding haast van laatste krenkende stem.'⁹⁰ De 'tjding' is 'een log verleden'. De woorden die de 'stem' spreekt (de 'tjding') worden door het subject negatief ervaren. 'Gestorven', 'dood' en 'afwezigheid' wijzen hier naar 'de Duitse soldaat'.

In het laatste gedicht waarin Armando 'de stem' gebruikt, noemt hij 'het mes' met name. Het is de enige maal dat het in *Tucht* voorkomt:

u wordt gevreesd, geknielde.
heersers smeden slaafs uw zwaard,
het staal verdwaalt.

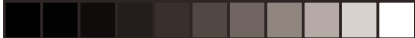
uw aardse stem ontbindt het mes en
treft diep in de dood, geknielde.⁹¹

'Het zwaard' brengt in deze context God en wellicht ook Jezus in herinnering. In de Bijbel is 'zwaard' vaak een zinnebeeld voor oorlog, maar het wordt ook in verband gebracht met het woord van God, wanneer hiervan de scherpte wordt benadrukt.⁹² In de Openbaring van Johannes verbindt de schrijver 'het zwaard' met 'het woord' van Jezus uit wiens mond 'een scherp, tweesnijdend zwaard' komt.⁹³ Een bekende uitspraak van Jezus is 'denk niet dat ik gekomen ben om op aarde vrede te brengen. Ik ben niet gekomen om vrede te brengen, maar het zwaard.'⁹⁴ Overigens wordt in *De straat en het struikgewas* over 'het mes' verteld dat het 'aan beide kanten even scherp' was. Net als een zwaard liep het bovendien 'in een scherpe punt toe.'⁹⁵

Een eerste interpretatie zal duidelijk maken dat de dichter de lyrische personages op ingenieuze wijze met elkaar laat versmelten.

Door de semantische equivalentie tussen 'zwaard' en 'mes', lijkt 'mes' naar God te verwijzen. Het herhaalde, nadrukkelijke gebruik van 'u / uw' interpreteer ik ook als een aanduiding voor God. Wanneer 'geknielde' hier als 'de Duitse soldaat' wordt gelezen, is hij een soort opperbevelhebber die 'heersers' als slaven heeft. In opdracht van hem vervaardigen zij zijn 'zwaard'. Mogelijk refereert dit aan de hiërarchie in Kamp Amersfoort. Wanneer ik 'zwaard' als een verwijzing naar de bijbelse God lees, bedoelt Armando met de 'geknielde' in de eerste en de laatste regel niet alleen 'de Duitse soldaat', maar ook God. Door 'stem' als 'God' te lezen, wordt met 'uw aardse stem' God met 'de aarde' verbonden. De 'aarde' connoteert in Armando's gedichten vaak de rustplaats van de doden. De slotstrofe kan men dientengevolge interpreteren als het toekennen van schuld aan God. Hij zou dan medeverantwoordelijk zijn voor de dood van de soldaat. Omdat het beeld algemeen is gemaakt, geldt dit ook voor 'de dood' in metafysische zin. 'Het mes', dat na de moord, zo leest men hier – en ook in *De straat en het struikgewas* – in de aarde is verdwenen, is onvindbaar: 'verdwaald.' Armando





stelt God ervoor medeverantwoordelijk dat 'het mes' in de aarde, zijn schepping, 'ontbindt.' God had kunnen ingrijpen en ervoor zorgen dat 'het mes' werd terug gevonden, zodat het mogelijk was geweest het subject als dader te traceren. Hij had de moord en de moordenaar 'zichtbaar' kunnen maken. De schuld van de moordenaar zou dan concreet zijn geworden. Mogelijk suggereert de dichter hier ook dat God de dader had kunnen weerhouden om de moord te plegen.

'Heersers' is semantisch equivalent met andere begrippen waarmee Armando de Duitse bezetters in *Tucht*, maar ook elders, als machthebbers beschrijft. Omdat hij 'heerser' in de debuutbundel voor het subject gebruikt, verwijst het in *Tucht* ook naar het lyrisch subject. 'Staal' behoort tot de isotopie 'hard / onverzettelijk' waarmee Armando de Duitsers benoemt. Het 'staal' dat 'verdwaalt' en de 'heersers' brengt hij hier ook met het 'zwaard' in verband. Ik interpreteer dit als een aanwijzing te meer dat men 'schuld' ruimer moet opvatten en niet louter op het lyrisch subject moet betrekken. Overigens komt het lyrisch subject in '*u wordt gevreesd, geknielde.*' niet als acteur voor.

5 Het verhaal over Mozes in het Oude Testament, de *Legenda Aurea* en de iconografie

Mozes is de centrale figuur in Exodus, Leviticus, Numeri en Deuteronomium: het tweede tot en met het vijfde bijbelboek van het Oude Testament. Samen met Genesis heten de boeken ook Torah (in het Grieks Pentateuch) of 'de wet'. In de boeken zijn onder andere het geheel van godsdienstige wetten en burgerlijke bepalingen geformuleerd. Vroeger nam men aan dat Mozes de vijf bijbelboeken had geschreven, vandaar dat ze ook 'de boeken van Mozes' worden genoemd. De vijftiende-eeuwse Mozeslegende uit de *Legenda Aurea* geeft een goed voorbeeld van dit algemeen verspreide geloof: in de legende wordt verteld dat God Mozes de verhalen over zijn bijbelse voorvaders op schrift liet stellen. Het is onwaarschijnlijk dat Mozes als schrijver van de bijbelboeken zichzelf als personage opvoerde en zijn eigen dood beschreef. Onderzoek heeft duidelijk gemaakt dat de boeken – het geldt ook voor Genesis – door meerdere auteurs zijn geschreven en dat de verschillende teksten op een later moment zijn samengevoegd. Herhalingen, tegenstrijdigheden en een aantal onduidelijkheden in het verhaal over Mozes kunnen hierdoor verklaard worden. Als jongeman sloeg Mozes bijvoorbeeld een Egyptenaar dood en later gooide hij in drift de stenen platen met de tien geboden stuk, terwijl er ook staat dat hij 'een zeer zachtmoedig man [was], meer dan enig mens op de aardbodem.'⁹⁶

Mozes werd als baby door de dochter van de Egyptische farao in een rieten mandje als vondeling in de Nijl aangetroffen en zou aan het hof van de farao opgroeien. De *Legenda Aurea* voegt aan het bijbelse verhaal over Mozes' jeugd toe dat de farao hem eens uit bewondering voor zijn jeugdige schoonheid zijn kroon had opgezet. Mozes zette de kroon af en vertrapte hem. Tekenuitleggers aan het hof verklaarden dit als een vooruitwijzing naar de macht die Mozes later zou bezitten.





De betekenis van de naam Mozes wordt verschillend uitgelegd. In het Hebreeuws betekent het 'eruit getrokken', dat als 'gered' of 'de redder' wordt geïnterpreteerd – vele elementen uit het verhaal over Mozes' leven zijn als een voorafschaduw van het leven van Jezus geduid; de iconografie geeft hier een groot aantal voorbeelden van. Het is onwaarschijnlijk dat de Egyptische prinses hem een Hebreeuwse naam zou hebben gegeven. Logischer is dat de naam Egyptisch is, namelijk Mses: een veelgebruikt suffix dat 'zoon van' betekent.

Mozes is een voorafschaduw van de Messias; bij veel Christenen bestaat de overtuiging dat de oudtestamentische openbaring uitloopt op Jezus van Nazareth. Kerkvaders hebben het leven van Mozes tot in details als één grote typologische parallel met dat van Jezus uitgelegd. In de kunst zijn beelden van Mozes vaak een voorafbeelding van Jezus' leven, ook worden zij samen afgebeeld; op afbeeldingen van Jezus op de berg Golgota ontbreekt Mozes bijvoorbeeld nooit.

Hij wordt als een raadselachtig man gezien. Hij was een leider, maar had geen strategische kwaliteiten; hij bekleedde geen priesterambt; was niet autoritair en geen systematicus. Verder roept zijn dood vragen op; het is niet duidelijk hoe hij stierf en de vermelding in Deuteronomium: 'tot op de dag van vandaag weet niemand waar zijn graf is' is duister.⁹⁷ Ook het ontbreken van een duidelijke reden waarom hij het Beloofde Land nooit heeft mogen betreden heeft vele vraagtekens opgeroepen.

Net als het lyrisch subject in Armando's poëzie doodde Mozes als jongeling een 'vijand'. De bijbelpassage waarin hierover wordt verteld, laat op een aantal punten overeenkomsten zien met 'de moord op de Duitse soldaat'. De moord was namelijk zonder voorbedachte rade geschied, het slachtoffer werd 'onder het zand' verborgen en de daad moest geheim blijven in verband met represaillemaatregelen die de Egyptenaren ongetwijfeld zouden nemen:

Toen Mozes volwassen geworden was, zocht hij op een dag de mensen van zijn volk op. Hij zag welke zware dwangarbeid ze verrichtten en was er getuige van dat een Hebreeër, een volksgenoot van hem, door een Egyptenaar werd geslagen. Hij keek om zich heen, en toen hij zag dat er niemand in de buurt was sloeg hij de Egyptenaar dood; hij verborg hem onder het zand.⁹⁸

Naast het getal veertig, dat in de vier bijbelboeken van symbolische waarde is – de Israëlieten verbleven veertig jaar in de woestijn en Mozes veertig dagen op de berg Sinaï – zijn ook de getallen zeven en twaalf en hun meervouden in de verhalen over Mozes symbolisch gebruikt. In Exodus 2 wordt verteld hoe Mozes de zeven dochters van de priester Midjan in bescherming nam tegen herders die zich bij een waterput ruw gedroegen. Mozes ontving daarop van Midjan een van de dochters, Sippora, als vrouw.

In totaal komen in Exodus twaalf vrouwen voor die belangrijk zijn in Mozes' leven. Een van hen is zijn zuster Mirjam. Wanneer zij zich tegen Mozes verzet, wordt ze zeven dagen met melaatsheid geslagen. Vanaf de middeleeuwen wordt Mirjam met Maria Magdalena geïdentificeerd, de iconografie geeft hier voorbeelden van. Het getal twaalf kan men als een symbolische verwijzing naar de stammen van het Israëlitische volk begrijpen, net als de twaalf wijsten die Mozes oprichtte toen hij met God het verbond sloot en aan de voet van





de berg Sinaï een altaar bouwde. Mozes besteeg de Sinaï met de zeventig oudsten van het volk en het was op de zevende dag dat God hem vanuit een wolk tot zich riep.

In de *Legenda Aurea* komt de getalsymboliek ook tot uitdrukking. Wanneer Mozes en de Israëlieten bij Elim aankomen, zien zij twaalf waterbronnen en zeventig palmbomen.

In *Tucht* en *De Veldtocht* komen de getallen veertig en twaalf een aantal malen voor. Het gedicht '*hij is, ik zal het zeggen.*' dat naar de passage in Exodus waarin God aan Mozes zijn naam openbaart verwijst, volgt direct op het veertigste gedicht. Ik lees hierin een zinspel op de veertig dagen die Mozes op de berg Sinaï doorbracht, waarna hij met de tien geboden de berg afdaalde.

Overigens verwijst het getal 'veertig' ook naar de veertig dagen die Jezus in de woestijn verbleef waar hij door de duivel op de proef werd gesteld. Na deze periode riep Jezus zijn eerste leerlingen bijeen en begon hij 'op de berg' zijn leer te verkondigen.⁹⁹

Door de eeuwen heen zijn de verschillende episoden uit Mozes' leven in de beeldende kunst veelvuldig afgebeeld. De verbeelding van Mozes met een bloedend mes is er een van. Omdat Mozes had verzuimd zijn zoon te besnijden en dus zondigde tegen God, verrichtte zijn vrouw Sippora de besnijdenis. In het vierde hoofdstuk van Exodus staat overigens dat zij dit deed met een scherpe steen. Hierna raakte zij met de voorhuid de benen van Mozes aan en noemde hem 'mijn bloedige bruidegom'. God, die van plan was Mozes te doden, liet hem daarop met rust. Een bijnaam van Mozes is 'bloedbruidegom'.

Mozes is vaak afgebeeld terwijl hij knielt bij een brandende doornstruik. Toen God zich bij een doornstruik aan hem openbaarde – de struik stond in brand zonder dat hij verbrandde – zei hij tegen hem dat hij zijn sandalen moest uitdoen want de grond waarop hij stond was 'heilig'. Daarop bedekte Mozes zijn gezicht 'want hij durfde niet naar God te kijken'¹⁰⁰ Het staat er niet letterlijk, maar het is waarschijnlijk dat Mozes op dit moment knielde. In andere bijbelpassages wordt hij inderdaad een aantal malen beschreven terwijl hij voor God knielt.

In het derde hoofdstuk van Exodus wordt verteld hoe God aan Mozes de opdracht gaf de Israëlieten uit de Egyptische slavernij te leiden. Mozes hoedde zijn schapen toen hij het vuur in de doornstruik zag branden. Vanuit de struik openbaarde zich een engel van God die Mozes beval de onderdrukte Israëlieten uit Egypte weg te leiden – de 'engel van God' is in de Bijbel een van de tussenfiguren waarmee wordt benadrukt dat God onzichtbaar blijft. Mozes vroeg zich daarop af of hij hiertoe in staat was. Toen God beloofde hem hierbij te leiden, vroeg Mozes hem in wiens naam hij tegen de Israëlieten moest spreken.

In Exodus 3 geeft God uitleg aan zijn naam, zonder deze werkelijk te openbaren – hij zegt immers 'ik ben die is'. Essentieel is dat hij raadselachtig wil blijven: het is een wonderlijke naam. Op meer plaatsen, bijvoorbeeld in Genesis, waarin Jakob worstelt met een geheimzinnige engel – Jakob zal pas later beseffen dat het God is – wil hij zijn naam niet prijsgeven.¹⁰¹ Armando verwijst naar het verhaal over Jakob met het gedicht 'ik beveel' uit de *Verzamelde gedichten* en met de tekeningen *Het Gevecht Met De Engel* (1975) en *Vechtende Engel* (1977).¹⁰² Steeds wordt in het Oude Testament benadrukt dat het wezen van God het verstand te boven gaat.¹⁰³ Steeds ook gaat het om de nabijheid en zichtbaarheid van God. Maar, dit geldt voor Mozes zowel als voor de Israëlieten, het gaat evenzeer om de ervaring van verlatenheid en om onzichtbaarheid en zichtbaar-maken. Het verhaal over Mozes gaat



om geloof en ongeloof.

Het bijzondere van Mozes is dat hij door God in zijn nabijheid wordt uitgenodigd en dat hij God mag zien – dit onderscheidt hem van ieder ander personage uit het Oude Testament.

Meermalen vroeg Mozes zich af of hij in staat zou zijn om het leiderschap te aanvaarden. Zijn twijfel is onder andere uitgedrukt in Exodus wanneer hij tegen God zegt dat hij geen redenaar is.¹⁰⁴ God bepaalde toen dat de broer van Mozes, Aäron, zijn woordvoerder zou zijn. Aäron kreeg de rol van priester: hij vertolkte Mozes' woorden terwijl Mozes de profeet was die Gods opdrachten uitvoerde of via Aäron aan het volk doorgaf. De bewuste passage is ook wel geïnterpreteerd als zou Mozes een spraakgebrek hebben gehad, of stom zijn geweest. In de *Legenda Aurea* wordt verteld dat Mozes als straf voor het vertrappen van de kroon van de farao moest kiezen uit een schaal met kersen en een met gloeiende kolen; hij koos de kolen, brandde zijn tong en kon nooit meer praten.

Mozes was geen gewillige dienaar van God: hij twijfelde aan zijn vaardigheden en aan zijn missie. Hierdoor, en ook omdat hij voortdurend zowel door de Israëlieten als door God op de proef werd gesteld, had hij een zware taak. God was veeleisend en ook nadat de Israëlieten Egypte hadden verlaten waren zij ontevreden over hun bestaan dat ook na de vlucht uit de slavernij nog steeds zwaar was. Mozes had de positie van een middelaar: een kwetsbare rol die hem tussen God en het volk plaatste.

De oudtestamentische God is een God van vergelding, hij is gewelddadig en toornig; meermalen strafte hij de Israëlieten onbarmhartig. In de vier bijbelboeken komt voortdurend de twijfel van de Israëlieten aan God, en overigens ook aan Mozes, naar voren. Steeds opnieuw komen verhalen terug waarin zij Mozes voor de voeten werpen dat zij in Egypte beter af waren, al leefden zij daar als slaven onder het juk van de farao voor wie zij stenen moesten hakken voor het bouwen van huizen.

Voortdurend zag Mozes zich gedwongen om met tekens aan te geven dat Jahwe werkelijk God is. Ik vat in dit verband een aantal verhalen samen die in relatie tot Armando's poëzie relevant zijn. Voor de opstandige Israëlieten veranderde Mozes in opdracht van God een staf in een slang. En een andere keer stak hij een hand tussen zijn kleding om de hand met witte uitslag te voorschijn te halen; toen hij nogmaals de hand tussen zijn kleding stak en weer tevoorschijn trok, was hij weer normaal. Een ander godsbewijs leverde hij door water in bloed te veranderen. In dergelijke symbolische verhalen komen de kleuren rood, wit en zwart voor. Licht en duisternis, water, vuur en rook spelen een belangrijke rol. God ging de Israëlieten overdag vooruit in een rookwolk en 's nachts in een vuurzuil. Vaak hebben Mozes' armen en handen een betekenisvolle rol, net als de arm of hand van God.

God teisterde de Egyptenaren met tien afschuwelijke plagen opdat zij de Israëlieten zouden laten vertrekken en tijdens de veertig jaar die zij in de woestijn doorbrachten, volgden vele levensreddende wonderen. Mozes sloeg water uit de rotsen opdat de Israëlieten konden drinken. Eerder redde hij hen door op Gods gezag de Dode Zee in tweeën te doen splijten – het is een bekend verhaal. Ik citeer een passage uit het betreffende hoofdstuk waaruit in de eerste regels, waarin God spreekt, duidelijk wordt dat hij de gedragingen van de Egyptenaren



bestuurde en het de Israëlieten niet gemakkelijk maakte. Zij moesten niet de indruk hebben dat God voor hen zou strijden, zonder dat zij zich zelf hoefden in te spannen:

‘[...] Ik zal de Egyptenaren onverzettelijk maken zodat ze hen achterna gaan, en dan zal ik mijn majesteit tonen door de farao en zijn hele leger, zijn wagens en zijn ruiters, ten val te brengen. De Egyptenaren zullen beseffen dat ik de heer ben, als ik in mijn majesteit de farao, met al zijn wagens en ruiters, ten val heb gebracht.’

De engel van God, die steeds voor het leger van de Israëlieten uit was gegaan, stelde zich nu achter hen op. Ook de wolkkolom die steeds voor hen uit ging stelde zich achter hen op, zodat hij tussen het leger van de Egyptenaren en dat van de Israëlieten kwam te staan. Aan de ene kant bracht de wolk duisternis, aan de andere kant verlichtte de vuurzuil de nacht. Die hele nacht konden de legers niet bij elkaar komen. Toen hield Mozes zijn arm boven de zee, en de HEER liet de zee terugwijken door gedurende de hele nacht een krachtige oostenwind te laten waaien. Hij veranderde de zee in droog land. Het water spleet, en zo konden de Israëlieten dwars door de zee gaan, over droog land; rechts en links van hen rees het water op als een muur. De Egyptenaren achtervolgden hen, alle paarden en wagens van de farao en al zijn ruiters gingen achter hen aan de zee in. Maar in de morgenwake keek de HEER vanuit de vuurzuil en de wolkkolom neer op het Egyptische leger en zaaide paniek onder hen. Hij liet de wielen van wagens vastlopen, zodat de Egyptenaren de grootste moeite hadden om vooruit te komen.¹⁰⁵

Toen het licht werd, strekte Mozes zijn hand weer uit en liet de zee terugvloeien. Heel het Egyptische leger vond de dood.

De afbeelding op het voorplat van *De Veldtocht* – een veldgeschut dat in een modderige bodem is vastgelopen – kan als een symbool voor een verloren strijd worden gezien. Samen met beelden in de poëzie waarmee Armando naar de ondergang van Hitler-Duitsland verwijst – waarbij in de omgeving van de beelden in een aantal gevallen sprake is van een versluierde aanwezigheid van God – krijgt de foto een relatie met het verhaal van de ondergang van het Egyptische leger in de Rode Zee. In verband met de historische werkelijkheid waarnaar de foto verwijst en in relatie met de poëzie is er de associatie met een (zond)vloed. In meerdere bundels verbeeldt Armando overigens de Duitse bezetters als een groep (dravende) paarden.

De grote sculptuur *Der Feldzug*, die Armando in 1990 heeft voltooid, kan men in relatie tot de foto beschouwen – dit geldt overigens eveneens voor de film *Der Feldzug* die in het vorige hoofdstuk ter sprake kwam. De sculptuur heeft ook een betekenisrelatie met het verhaal van de ondergang van het Egyptische leger. Armando maakte het beeld in dezelfde tijd waarin hij de gelijknamige dichtbundel heeft gepubliceerd. Net als het geschut op de foto is het een tweewielig voertuig, maar dan met manshoge wielen. De sculptuur is ruw gevormd, waardoor de enorme wielen en ook het geheel een besmeurde, modderige en ook gehavende aanblik geven. De wielen zijn bovendien ongelijk en scheef, het beeld is hierdoor verre van dynamisch.





De sculptuur verwijst niet expliciet naar een militair voertuig: het heeft bijvoorbeeld geen loop en lijkt ook wat dit betreft niet geschikt voor een gevecht. Er is in feite geen relatie met een beeld uit de historische werkelijkheid; slechts door de verbinding tussen de naam *Der Feldzug* en het afgebeelde, en wellicht door de imposante afmeting van de sculptuur, zal de beschouwer hier de betekenis 'militair voertuig' aan toekennen.¹⁰⁶

Toen de Israëlieten op hun tocht door de Amalekieten, een vijandige nomadenstam, werden aangevallen, trokken ze onder leiding van Jozua – de latere opvolger van Mozes – ten strijde terwijl Mozes met de staf van God op de top van een heuvel ging staan. Zolang hij zijn armen opgeheven hield, waren de Israëlieten aan de winnende hand, maar zodra hij ze liet zakken, verloren ze terrein. Toen zijn armen moe werden, haalde men een steen voor hem waarop hij kon zitten terwijl Aäron en een andere man zijn armen ondersteunden totdat Jozua Amalek en de zijnen had verslagen. De plek waar dit voorviel, noemde Mozes 'De Heer is mijn banier.'¹⁰⁷

Mozes beklimt de berg Sinai – ook Horeb geheten en 'de berg' of 'de berg Gods' genoemd – om een verbond met God te sluiten. In Exodus 19 staat dat Mozes God zal aanschouwen wanneer hij de berg beklimt. In de passage vallen Gods machtsvertoon op en het dreigement dat zijn toorn op het volk zal neerdalen wanneer het zal wagen om net als Mozes de berg te beklimmen: ieder mens die het toch doet moet ter dood worden gebracht. Het dreigement wordt herhaaldelijk geuit. Alleen Mozes, een aantal priesters onder wie Aäron, en de zeventig oudsten mogen de berg beklimmen:

De Sinai was volledig in rook gehuld, want de HEER was daarop neergedaald in vuur. De rook steeg op als de rook uit een smeltoven, en de berg trilde hevig. Het geschal van de ramshoorn werd luider en luider. Mozes sprak, en God antwoordde met geweldig stemgeluid. De HEER was op de top van de Sinai neergedaald. Hij vroeg Mozes naar hem toe te komen, en Mozes ging naar boven. De HEER zei tegen Mozes: 'Ga naar beneden en waarschuw het volk dat ze niet te dichtbij komen in de hoop de heer te zien, want dan zullen velen van hen het leven verliezen. [...]'¹⁰⁸

In de *Legenda Aurea* krijgt het volk zelfs het gebod om de berg niet aan te raken. Freuds interpretatie van deze en vergelijkbare bijbelpassages – hij is niet de eerste die met de interpretatie komt – is dat de god die hier door de Israëlieten wordt vereerd een vulkaangod moet zijn geweest.¹⁰⁹

Alleen Mozes mocht de wolk betreden waarin God zich zou openbaren. Hij bleef veertig dagen op de Sinai en ontving daar de twee stenen platen (of: tafelen) waarop God de tien geboden – ook de tien woorden, of het boek van het verbond genoemd – had geschreven. Ondertussen werd het volk ongeduldig en morde. Tegen Gods verbod in maakte het een afgodsbeeld: een gouden kalf.

Toen Mozes beneden kwam, zag hij het beeld en werd woedend. Hij smeedt de stenen platen stuk.





God verzoende zich met Mozes en Mozes beklom opnieuw de Sinai en ontving ten tweede male de stenen platen met de geboden. In Exodus 34 wordt verteld hoe hij de berg wederom opging om een nieuw verbond te sluiten. Toen hij de berg afkwam met de stenen platen, glansde zijn gezicht. Nadat hij de Israëlieten had verteld wat God hem had gezegd, bedekte hij zijn gezicht met een doek. In het vervolg zou hij dit telkens doen wanneer hij God had gesproken, om de glans op zijn gezicht te verbergen.¹¹⁰

In opdracht van God maakte het volk een verbondstent, een altaar en een aantal rituele attributen waarvan de uitvoering nauwkeurig in Exodus is beschreven.

De sculptuur *Rote Schale* die Armando vanaf 2003 heeft gemaakt: een ruwgevormde, bronzen schaal met aan de binnenzijde een grove, dikke laag rode verf, verwijst naar rituele bloedoffers en herinnert aan een passage uit Exodus 24 die volgt op een van de verhalen over de altaarbouw en de twaalf wijstenen die werden opgericht:

Hij droeg een aantal jonge Israëlieten op om de heer brandoffers te brengen en stieren te slachten voor een vredeoffer. Mozes nam de helft van het bloed en deed dat in schalen, de andere helft goot hij tegen het altaar. Vervolgens nam hij het boek van het verbond en las dit aan het volk voor, en zij zeiden: 'Alles wat de HEER gezegd heeft zullen wij ter harte nemen.' Toen nam Mozes het bloed en besprenkelde daarmee het volk. 'Met dit bloed,' zei hij, 'wordt het verbond bekrachtigd dat de HEER met u heeft gesloten door u al deze geboden te geven.'¹¹¹

De passages in Exodus die vertellen over Mozes die God aanschouwde, bevatten tegenstrijdige uitspraken. Hoewel in een eerder hoofdstuk wordt verteld dat Mozes Gods gelaat heeft gezien, laat de schrijver in Exodus 33 God het volgende antwoord geven op Mozes' smeekbede om zijn majesteit te zien – als synoniemen voor 'majesteit' worden in het Oude Testament ook 'aanschijn' en 'luister' gebruikt.

'Ik zal in mijn volle luister voor je langs gaan en in jouw bijzijn de naam HEER uitroepen: ik schenk genade aan wie ik genade wil schenken, en ik ben barmhartig voor wie ik barmhartig wil zijn. Maar,' zei hij, 'mijn gezicht zul je niet kunnen zien, want geen mens kan mij zien en in leven blijven.' Toen sprak de HEER: 'Er is een plaats op de rots waar je dicht bij mij kunt komen staan. Als dan mijn majesteit voor je langs gaat, zal ik je in een kloof laten schuilen en mijn hand beschermend voor je houden totdat ik voorbij ben. Als ik mijn hand weghaal, zul je mij van achteren zien; mijn gezicht mag niemand zien.'¹¹²

Een paar maal, onder andere in Exodus 36 en 40, wordt gedetailleerd de tent van de ontmoeting – de tabernakel – beschreven die de Israelieten voor Jahwe bouwden, het was een rechthoekige tent waarvan de afmetingen zijn aangegeven. Zo kon God met zijn volk meetrokken en zich met Mozes verenigen. Wanneer de tent klaar is, eindigt Exodus:





Toen werd de ontmoetingstent overdekt door een wolk en werd de tabernakel gevuld door de majesteit van de heer. Mozes kon de ontmoetingstent niet meer binnengaan, want de wolk rustte daarop, en de majesteit van de heer vulde de tabernakel. Zolang hun tocht duurde, trokken de Israëlieten pas verder wanneer de wolk zich van de tabernakel verhieft. Wanneer de wolk niet opsteeg, trokken ze niet verder; ze wachtten tot de wolk weer opsteeg. Zolang hun tocht duurde, rustte overdag de wolk van de heer op de tabernakel, 's nachts verscheen er een vuur in, dat voor alle Israëlieten zichtbaar was.¹¹³

6 Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*

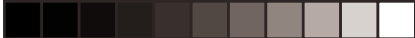
In 1914 publiceerde Freud het essay 'Der Moses des Michelangelo', over Michelangelo's standbeeld van Mozes dat zich in Rome in de San Pietro in Vincoli bevindt.¹¹⁴ Peter Gay schrijft dat geen enkel ander kunstwerk zo'n diepe indruk op Freud heeft gemaakt.¹¹⁵ Mede vanwege Michelangelo's meer dan levensgrote sculptuur reisde Freud een paar maal naar Rome. Voordat hij er over publiceerde, was het beeld reeds aanleiding tot speculaties van onder meer kunsthistorici.

De Mozes van Michelangelo draagt net als Pan horens die de gloed moeten verbeelden die op zijn gezicht verscheen nadat hij Gods gelaat had aanschouwd.¹¹⁶ Mozes heeft een weelderige baard die op een woest stromende rivier lijkt. Hij houdt de baard met zijn linkerhand vast en haakt met zijn rechtermeter in de baard. Fronsend kijkt hij naar links terwijl hij met zijn rechterarm de stenen platen met de tien geboden vasthoudt. De vraag waarvoor velen zich voor en na Freud zagen gesteld was het moment waarop Mozes was afgebeeld. Had hij zojuist God gezien, of stond hij op het punt de stenen platen stuk te gooien? Vóór Freud hadden de meeste kunsthistorici er het moment van stilte voor de storm in gezien: nèt voordat Mozes in woede zou ontsteken. Freuds interpretatie was echter nieuw, hij zag er een moment van beheersing in. Na studie van de positie van de rechterhand en die van de stenen platen, was hij tot de conclusie gekomen dat Michelangelo een afgeronde handeling had verbeeld: Mozes was tot rust gekomen.

Veel later, vanaf 1934, werkte Freud zijn belangstelling voor Mozes uit in wat *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* zou worden. Zijn uitgangspunt is dan zijn fascinatie voor en zoektocht naar het wezen van het joodzijn. Als bewust geseculariseerde jood begon hij aan het boek in een periode waarin hij zich door de politieke en maatschappelijke situatie in Oostenrijk min of meer gedwongen voelde om openlijk voor zijn joodzijn uit te komen. De jodenhaat en -vervolgving hadden zijn belangstelling voor het jodendom versterkt en hij zocht een antwoord op de vraag wat het joodzijn nu precies was en wat de reden kon zijn van de eeuwenoude jodenhaat.

Freud schreef *Der Mann Moses...* aan het eind van zijn leven; het verscheen in 1938, een jaar voordat hij stierf. Het bestaat uit drie studies van ongelijke lengte die nauw met elkaar verbonden zijn en veel herhalingen bevatten, ondermeer omdat zij ook de ontstaansgeschiedenis van het boek vertellen. Een groot aantal permanente thema's uit Freuds psychoanalytische werk komt erin terug, zoals het oedipuscomplex, de toepassing ervan op de





prehistorie, het neurotische aspect dat godsdiensten in het algemeen zou kenmerken en de relatie van de leider tot zijn volgelingen. Het boek sluit aan op *Totem und Tabu*, dat precies twintig jaar eerder was verschenen, in die zin dat men het als een historisch bronnenonderzoek kan beschouwen.¹¹⁷ In *Totem und Tabu* had Freud een poging ondernomen om de fundamentele, primaire waarden van de samenleving te definiëren ten einde de historische bron van het verdringsmechanisme bloot te leggen. Een belangrijk aspect daarbij is het taboe van de vadermoord, de oermisdaad genoemd. Freud, hier geciteerd door zijn biograaf Peter Gay, noemde *Totem und Tabu* 'the inquiry into the source of guilt feelings'.¹¹⁸ In *Der Mann Moses...* draait het in wezen ook om de 'oermisdaad': de vadermoord, en de schuldgevoelens die daarmee gepaard gaan.

Freuds stelling is dat Mozes door zijn volk zou zijn vermoord uit rancune omdat de Israëlieten niet in staat zouden zijn geweest het geestelijke niveau van Mozes te bereiken. De last van deze 'oerschuld' zouden de joden, vergelijkbaar met de last van de erfzonde, van geslacht tot geslacht met zich meedragen.

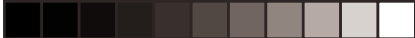
Der Mann Moses... is een uiterst speculatief boek. Terecht stelt Gay dat Freud het boek, wat aanvankelijk ook de opzet was, beter als een historische roman had kunnen presenteren. Voor dit onderzoek beschouw ik het verhaal over de vermoorde Mozes als een aanvulling op de Mozeslegende die in relatie tot Armando's poëzie interessant is. Verder zijn Freuds (deels speculatieve) theorieën over het vroege jodendom en de vermeende wortels ervan in de eerste monotheïstische godsdienst uit het oude Egypte de aandacht waard. Allereerst een opmerking over de ontstaansgeschiedenis van het boek en de relatie tussen de biografieën van Freud en Mozes.

Bepaalde episoden uit Freuds leven zijn vergelijkbaar met de geschiedenis van Mozes. Freud legde zelf een parallel met Mozes toen hij beweerde dat hij als de grondlegger van de psychoanalyse nimmer het Beloofde Land zou binnengaan, terwijl zijn aartsrivaal Jung het land zou binnentrekken, als ware hij Jozua, de opvolger van Mozes.

Freuds persoonlijke geschiedenis in de tijd van de totstandkoming van het boek kan men achteraf ook in relatie tot de geschiedenis van Mozes beschouwen, omdat men naar mijn mening *Der Mann Moses...* niet los van de historische context, *in casu* Nazi-Duitsland, kan zien.

'Het Beloofde Land' is in dit geval Oostenrijk waarin de psychoanalyse uiteindelijk, in de jaren dertig, tot bloei was gekomen en Freud als het ware was 'thuisgekomen', vlak voor hij het moest ontvluchten. Freuds reputatie was in die tijd dan wel mondiaal gevestigd, maar zijn geboorteland – en bakermat van de psychoanalyse – was vanwege de politieke gebeurtenissen en het sterke antisemitisme veranderd in een land dat hem vijandig was. De gebeurtenissen die volgden op de *Anschluss* in 1938 dwongen hem zijn laatste levensjaar als banneling in Engeland door te brengen. In die zin geldt *Der Mann Moses...* ook als het verslag van een exodus met de nazi's in de rol van de Egyptenaren. Freuds betoog is dan, net als de vier laatste 'boeken van Mozes', het persoonlijke verslag van de uittocht. Deel een en twee schreef Freud in Oostenrijk, hierin beroept hij zich nog op de vermeende steun van de katholieke kerk. Het derde, tevens laatste deel kwam in Engeland tot stand en hierin vermeldt Freud dat hij zich ook niet meer aan deze laatste strohalm had kunnen vasthouden: de houding van de Oostenrijkse katholieke kerk had hem zwaar teleurgesteld.





Volgens Freud was de jood een creatie van Mozes, die een Egyptische edelman zou zijn geweest. De veronderstelling was al enige decennia eerder door andere wetenschappers geuit, onder andere door de historicus Eduard Mayer, die door Freud wordt aangehaald.¹¹⁹ Freuds uitspraken hierover en ook de twijfel die hij over het boek Exodus uitte, waren niet nieuw en zeker niet revolutionair. Gelovige geleerden, zowel joden als christenen, worstelden met het probleem zich een duidelijk beeld van de persoon Mozes te vormen. De twee belangrijkste zaken waarvoor men geen verklaring kon vinden, waren het feit dat Mozes het Beloofde Land niet had mogen betreden en de wijze waarop hij de dood had gevonden.

In tegenstelling tot Mayer, die beweerde dat Mozes eerder een legendarische figuur was dan iemand die werkelijk had bestaan, nam Freud aan dat Mozes werkelijk had bestaan, alleen zou hij geen jood zijn geweest, maar een Egyptenaar.

Het uitgangspunt van Freuds theorie is dat Mozes een aanhanger was van het Atonisme, een monotheïstische godsdienst die in het pantheïstische oude Egypte gedurende een korte periode een bloeitijd had gekend. Deze godsdienst was door de Egyptische koning Aton ontwikkeld en wordt als de eerste monotheïstische godsdienst gezien. Het Atonisme was op een zeer strenge en onverdraagzame leer waarbij de zonnegod als enige god werd erkend, gebaseerd. In het oude Egypte gold de zon als een van de belangrijkste goden. Door de Atonisten werd de zon echter als een symbool van een goddelijk wezen vereerd dat zich in de zonnestralen openbaart.

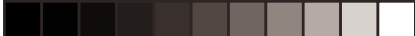
Freud noemt drie belangrijke kenmerken van de atonistische cultus: het afzweren van alle bestaande vormen van mythologie, magie en geestenbezwerings; het vervangen van het beeld van de god als een kleine pyramide en een valk – zoals in het oude Egypte gebruikelijk was – door een ronde schijf waarvan stralen uitgaan die in mensenhanden eindigen; en de ontkenning van het bestaan van de doodsgod Osiris en het dodenrijk. Ook de vroeg-joodse godsdienst nam, net als het atonisme, volledig afstand van het leven na de dood en het hiernamaals. Ideeën hierover zijn pas later ontstaan.

Freuds theorie is dat het Atonisme in eerste instantie bij de Israëliëten geen weerklank had gevonden en dus onvoldoende navolging had gekregen. Pas later zou een andere figuur met toevallig dezelfde naam de leer hebben aangevuld, onder andere met strenge leefregels die op zelfverloochening waren gericht. De leer van deze 'tweede' Mozes werd populair.

Om de primitieve leer van de Atonisten te verzoenen met de veeleisende leer van Mozes, gebruikt Freud de theorie van Ernst Sellin, schrijver van een biografie van Mozes, waarin de mogelijkheid wordt geuit dat Mozes door zijn volk was gedood.¹²⁰ Freud voegt hieraan toe dat de held Mozes, de 'eerste' Mozes, voor de Israëliëten God / de vader verbeelde: om zelf volwassen te kunnen worden moesten zij hem eerst vermoorden. De moord bevrijdde hen, maar bezorgde hun tevens een schuldbesef. Om deze reden zou de morele ascese van de leer van de 'tweede' Mozes zo succesvol zijn geweest. De uiterst speculatieve en nimmer bewezen stelling van de moord op Mozes – waar Sellin overigens, in tegenstelling tot Freud, later op is teruggekomen – maakte het voor Freud mogelijk een theorie te postuleren die hij in *Totem und Tabu* reeds had uitgewerkt. Het joodse volk had generaties lang zo onder het schuldgevoel geleden, dat het onder druk van herinneringen tot hervorming en aanvaarding van de religie van Jahwe was gekomen.

Freud ontvouwt tot slot van zijn betoog de implicatie van de 'vadermoord' en laat hierbij weinig van het christendom over. De theorie van de moord op Mozes impliceert voor





hem dat de schuld van Jezus alles te maken moet hebben met opnieuw een vadermoord: de moord op God. Jezus heeft de schuld van deze, al of niet symbolische, moord op zich geladen. Freud concludeert dan: 'Das unnennbare Verbrechen wurde ersetzt durch die Annahme einer eigentlich schattenhaften Erbsünde.'¹²¹ Op de beschuldiging dat zij Jezus hadden vermoord hadden de joden volgens Freud moeten antwoorden dat zij door de aanvaarding van de schuld van de moord op God (in de persoon van Mozes) van hun schuld waren verlost.

7 'In heerszuchtig steen geschreven': meer verwijzingen naar Mozes in *Tucht*, *De Veldtocht* en *Een reusachtige wesp van hout*

Eerder heb ik, in verband met de betekenis van het gedichtelement 'de stem', gewezen op de intertekstuele relatie tussen het gedicht '*hij is, ik zal het zeggen*.' en het derde hoofdstuk van Exodus, waarin God zich aan Mozes bekend maakt. Ik herhaal hier voor de duidelijkheid het gedicht:

hij is, ik zal het zeggen.
ik zeg, dat hij er is, hij is.
er wordt gezegd dat ik het ben.
ik, geknielde, zeg: ik ben het, hij.¹²²

Met behulp van andere gedichten waarin Armando de identificatie van het lyrisch subject met zijn slachtoffer thematiseert, kan duidelijk worden gemaakt dat hij in '*hij is, ik zal het zeggen*.' hetzelfde thema behandelt: de dader verandert in het slachtoffer. Door de relatie met Exodus 3 moet men hier nog een betekenis aan toevoegen: de 'ik' identificeert zich met de bijbelse God en wel met het moment waarop God zich aan Mozes bekend maakt. De openbaring van God houdt, zoals ik reeds opmerkte, ook een verhulling in: zijn naam heeft iets raadselachtigs. De openbaring van het subject in '*hij is, ik zal het zeggen*.' is ook raadselachtig.

Een verwijzing naar het verhaal over Mozes' exodus is de zinspeling op de berg Sinai en op de veertig jaar die de Israëlieten in de woestijn verbleven door middel van de 41^{ste} plaats die '*hij is, ik zal het zeggen*.' in de reeks heeft. Bovendien kan men 'woestenijs' lezen als een zinspeling op de woestijn waar Mozes zijn schapen hoedde op het moment dat hij de brandende doornstruik gewaar werd.¹²³ Het substantief 'berg', dat Armando een aantal malen in *Tucht* en *De Veldtocht* gebruikt – maar ook in de rest van het oeuvre komt het voor – is dan 'de berg Gods'. Ik citeer in dit verband het volgende gedicht uit *De Veldtocht*:

we gaan het zeggen,
zei hij.





dezelfde berg.

als ik het zeg, zei hij,
gaan we klimmen,
ik wil het mijne, ik wil
de treden van de hemel.¹²⁴

De verwijzing naar het bijbelse verhaal over Gods openbaring van zijn naam in '*hij is, ik zal het zeggen.*' maakt het mogelijk de betekenis uit te breiden die ik eerder aan de woordverbinding 'ten oosten' heb toegekend. Zoals gezegd komt de woordverbinding vooral in het tweede deel van de bundel voor. In relatie met andere toespelingen op het verhaal over Mozes, lees ik 'ten oosten' niet meer uitsluitend als een verwijzing naar Nazi-Duitsland, maar breng het ook in verband met Mozes' exodus: Mozes trok met de Israëlieten immers in oostelijke richting.

'Land' is een substantief dat in alle bundels voorkomt en vaak als een *topos* wordt gebruikt. Het heeft overeenkomsten met de *topos* 'schip met onbekende bestemming' in Armando's debuutbundel.¹²⁵ De betekenis van 'land' kan nu worden verbreed. Net als 'ten oosten' kan men het in veel gevallen begrijpen als 'het beloofde land', dat in de dichtbundels overigens geen concrete aanduiding voor Israël hoeft te betekenen, maar in ieder geval verwijst naar een paradijselijke situatie die nooit zal worden bereikt of die zelfs niet bestaat. In die zin komt het lyrisch subject overeen met Mozes die het Beloofde Land nimmer heeft mogen binnengaan.

Ook kan ik de betekenis van het substantief 'steen', dat men in Armando's poëzie steeds met 'de vijand' – de Duitse bezetter – connoteert, met het verhaal van Mozes verbinden. 'Steen' kan men ook lezen als een verwijzing naar het verhaal over de stenen platen (of tafelen) die Mozes van God kreeg. Na '*lie-ve vijand, hier begint de grens*' komt het woord 'steen' regelmatig in de onmiddellijke nabijheid van woorden als 'geschreven', 'namen' en 'taal' voor. In Exodus schreef God 'zijn woord', ook 'de wet' of 'de tien geboden' genoemd, op twee stenen platen. De uitbreiding van de betekenis geldt ook de substantieven 'taal' en 'woord' en andere elementen uit de isotopie met de gemeenschappelijke noemer '(het geven van een) teken'. Woorden uit deze isotopie gebruikt Armando in *Tucht* vooral in het tweede gedeelte in gedichten met een bijbels idioom. Zie wat betreft 'steen' en 'taal' bijvoorbeeld het volgende:

ik, uw herkomst,
in heerszuchtig steen geschreven ik,
ja, ik heb bestaan.

zo herhaalt de oorsprong zich en straalt
in harde taal, die ik, geknielde, dien.¹²⁶

Andere woordverbindingen die men (mede) als verwijzing naar de stenen platen van Mozes kan begrijpen zijn bijvoorbeeld 'de treden van de steen bewaakt, / verzwegen dat er namen





staan, die steken.’ en ‘wat er brak. wat vernietigd werd. wie.’¹²⁷ In *De Veldtocht* komt het beeld van vernietiging van de stenen ook voor, bijvoorbeeld in de volgende regels: ‘nee, de meeste stenen zijn verdwaald. / ze zijn opgetild en weggesmeten.’ Dat de verwijzing een dubbelzinnig karakter heeft – het gedicht heeft duidelijk ook ‘de Duitse bezetters’ als onderwerp – blijkt uit het vervolg: ‘daarom zijn ze hees en achterdochtig. / / ze hebben geen spijt, ze werden opgeleid. / daarom kunnen ze spreken en wenen.’¹²⁸

In het gedicht ‘*een land, een land*,’ gebruikt Armando een substantief dat tot hetzelfde woordveld behoort als ‘steen’, namelijk ‘voetstuk’:

een land, een land,
achttien dagen onbegaanbaar.

de trilling, twaalf eeuwen.

de jammerklachten werden weggehoond,
het handgebaar verboden.

een voetstuk,
straatgewoel, het stramme spel.¹²⁹

In relatie met verwijzingen in andere gedichten naar Mozes’ exodus, is het mogelijk ‘land’, ‘onbegaanbaar’, ‘jammerklachten’ en ‘verboden’ te interpreteren als een verwijzing naar de klagende Israëlieten die leden onder de ontberingen in de woestijn en Gods geboden kregen opgelegd. ‘Het handgebaar’ interpreteer ik nu niet alleen als een zinspeling op ‘handgemeen’ – dus fysiek geweld – maar ook in relatie met het substantief ‘voetstuk’ dat slechts éénmalig in *De Veldtocht* wordt gebruikt. Het participium ‘verboden’ ondersteunt deze lezing. Het verwijst volgens mij naar het Gouden Kalf.

Deze interpretatie van ‘*een land, een land*,’ wil ik onderbouwen met het gedicht ‘*klanken*’ uit *De Veldtocht* en met mijn lezing van de laatste *Herenleed*-tekst, *Een reusachtige wesp van hout*, die Armando samen met Cherry Duyns schreef en die door hen samen in februari en maart 1997 in het theater werd opgevoerd.¹³⁰ In verband met *Een reusachtige wesp van hout* wijs ik op het substantief ‘wespennest’: het is een *Fremdkörper* in Armando’s oeuvre en staat in ‘*klanken*’. Hier is wederom sprake van een ver ‘land’ en in de eerste strofe komt een ‘vader’ voor die (niet nader gedefinieerde) ‘klanken’ benoemt, en dus ‘talige tekens’ geeft:

klanken,
die de vader voorzichtig beschreef.

ver weg, een land op stelten.

hij vertelde





hoe de wond de knie genas, hoe
het hoofd verschoven werd.

elders:
de afdruk van een wespennest.¹³¹

Het voert op deze plaats te ver om uitgebreid op de theaterdialoog *Een reusachtige wesp van hout* in te gaan. Ik wil echter niet nalaten hier op het verband tussen de Herenleedtekst en de twee gedichten die ik zojuist citeerde, te wijzen. In *Een reusachtige wesp van hout* vertelt Man 1, gespeeld door Armando, plechtig aan Man 2, Cherry Duyns, dat hij zojuist 'een reusachtige wesp van hout' heeft gebouwd. De betekenis van het bouwwerk wordt in de absurde tekst niet onthuld, wel keert het in de dialoog voortdurend terug. Opvallend zijn in dit verband enkele passages, waaruit ik twee fragmenten zal citeren. Hierin wordt het Oude Testament in de Statenvertaling geparodieerd, Man 1 leest voor uit een boek:

En hij zeide zeggende dat ooit de dag zal komen dat de rechtvaardigen en de onrechtvaardigen bij eb en vloed met hunne blote voeten de wateren zullen betreden om zich wederom te bezinnen op de schepping en het lijden en de dood der zondige schepselen en het wilde gedierte. Brieven liggen ter inzage gereed. Weduwnaar geen bezwaar.

[...]

En zie, de voorvaderen begaven zich op weg naar het voorportaal van de zwarte tempel alwaar zij hunne drijfveren aan een grondig onderzoek onderwierpen om ze, indien nodig, met wat olie te voorzien. En de wichelroedeloper, de turfsteker, de vogelverschrikker, de hielenlikker, zij allen kwamen eveneens bijeen in het voorportaal van de zwarte tempel om te beraadslagen over het voorstel van de voorvaderen om een reusachtige wesp van hout te bouwen die te midden van het voetvolk...¹³²

Aan het einde van de dialoog stelt Man 1 een schuldvraag aan de orde. De vraag komt voor de lezer als een verrassing. Tot slot zal Man 1 zelf de schuld, die niet wordt gedefinieerd, tevreden aanvaarden.

De substantieven 'wespennest' en 'voetstuk' en de relatie van de wesp – een honing-etend, goudgeel insect – met het Beloofde Land, ook 'land van melk en honing' genoemd, brengen mij ertoe 'reusachtige wesp van hout' als een verwijzing naar het Gouden Kalf te lezen. Dit maakt niet alleen nog eens duidelijk dat de thematiek die Armando in zijn poëzie centraal stelt in belangrijke mate ook de absurde Herenleedteksten bepaalt. Het laat ook zien dat Armando en Duijns in *Een reusachtige wesp van hout* op vergelijkbare wijze als in de poëzie – namelijk in de context van de schuldthematiek – dezelfde teksten uit het Oude Testament als intertekst gebruiken.

In verband met het element 'steen' wil ik nog een gedicht uit *Tucht* noemen. Het is het op





zeven na laatste en het enige waarin de elementen 'ten oosten' en 'geknielde' herhaald zijn gebruikt:

hoor, geknielde, hoor ten oosten uw gelofte,
hoog in 't hout bond u uw evenbeeld.
u heeft gebouwd, geknielde.

smeek, geknielde, wees gehoorzaam aan
het wreed gesteente van uw geest.

hoor, geknielde, hoor ten oosten, hoor
de soorten vechten.¹³³

Door 'geknielde' niet alleen als een verwijzing naar 'de Duitse soldaat' te lezen, maar ook naar God (en eventueel Mozes), wordt de zinspelende op Jezus aan het kruis met 'hoog in 't hout bond u uw evenbeeld' duidelijk. 'Evenbeeld', waarvan de relatie met het lyrisch subject al eerder ter sprake kwam, maakt hier wederom de identificatie van het subject met Jezus aannemelijk.

Ten aanzien van de doodsthematiek wil ik tot slot nog enkele verbanden noemen die men tussen Mozes en het lyrisch subject kan leggen. Het subject moet net als Mozes als een eenzame strijder en tragische held of 'heerser' worden gezien. Net als Mozes heeft hij een man van een vijandig volk vermoord en beiden voelden zich tegenover een heel volk geplaatst. In de gedichten uit *Tucht* benadrukt Armando dit door het relatief vaak voorkomende 'groepen' en door het substantief 'horden'.

Net als Mozes is het lyrisch subject iemand met een geheim. Mozes' dood is raadselachtig. Er is sprake van een overeenkomst met de dode soldaat die later onvindbaar blijkt te zijn: in het laatste hoofdstuk van Deuteronomium leest men dat Mozes' graf niet kan worden gelocaliseerd.

De figuren waarmee het lyrisch subject zich in de bundels die ik tot nu toe heb behandeld identificeert, zijn allen historische grootheden, maar het zijn tevens tragische helden die de dood vonden voordat zij het rijk dat hun voor ogen stond, hadden kunnen vestigen. Dit geldt voor Jezus en Mozes, maar ook voor Alexander de Grote. Alexander wilde zijn rijk immers naar het oosten uitbreiden, maar is er niet in geslaagd. Ook hij heeft net als Mozes onderweg de dood gevonden en net als bij Mozes bestaan er speculaties dat hij zou zijn vermoord.

Freud werkte een interpretatie uit waarin Mozes door naijverigen zou zijn gedood. Mozes' dood was volgens hem een rituele vadermoord, vergelijkbaar met de vadermoord die in de oertijd bij primitieve volkeren werd voltrokken. Evenals in de meeste bundels is 'vader' in *Tucht* en in *De Veldtocht* een betekenisvol element. Het gedicht '*klanken*', dat ik reeds heb geciteerd, geeft hiervan een voorbeeld. In de beide bundels verwijst de dichter naar de relatie tussen God als Vader en Jezus als zoon. De betekenis van het element 'de jongen', dat voor





het lyrisch subject staat, moet men ook in relatie tot deze verbintenis tussen God en Jezus begrijpen; zie de identificatie van het subject met Jezus.

Wellicht heeft Freuds veronderstelling van een rituele moord op Mozes, als symbool voor de moord op God / de vader, Armando verder gebracht bij de ontwikkeling van zijn lyrische personages. Net als Freud maakt hij in ieder geval in verband met de moordthematiek van het beeld van Oedipus gebruik. In het op twee na laatste gedicht uit *Tucht* staat een verwijzing naar de Oedipusmythe: 'moet het een zingende jongen zijn?'¹³⁴ 'Zingende jongen' komt slechts eenmaal voor. Er zou sprake kunnen zijn van een verband dat hij hier met een symbolische vadermoord legt omdat hij het gedicht in de reeks tussen gedichten waarin hij naar God verwijst heeft geplaatst.

In het verlengde van Freuds theorie wordt het verwijt dat het lyrisch subject / de dichter in *Tucht* en *De Veldtocht* aan God uit, mogelijk met een verwijt aan Mozes uitgebreid. Mozes had immers een geloof geschapen dat een streep zette onder de rijk ontwikkelde doodscultus van de Egyptenaren. Maar ook wanneer Armando geen gebruik heeft gemaakt van Freuds theorieën over Mozes kan zijn beschuldiging aan Mozes ook inhouden dat hij de stichter van een monotheïstische godsdienst was die een hiernamaals in het vooruitzicht stelde dat voor de levenden niet kenbaar is en waaruit zij de doden niet kunnen terughalen.

In het gedicht '*we gaan het zeggen*,' verbeeldt Armando het lyrisch subject als een man die in de voetsporen van Mozes treedt: hij bestijgt 'dezelfde berg', maar zal nu zelf het woord nemen en zich met een aanklacht tot God richten:

we gaan het zeggen,
zei hij.

dezelfde berg.

als ik het zeg, zei hij,
gaan we klimmen,
ik wil het mijne, ik wil
de treden van de hemel.¹³⁵





VI Waarom liet God Kaïn begaan? Bijbelse elementen uit de poëzie uit de jaren negentig

1 Inleiding

In dit hoofdstuk behandel ik de laatste twee poëziebundels die Armando tot op heden heeft gepubliceerd: *De hand en de stem* (1995) en *De naam in een kamer* (1998).

Beide cycli zijn verhalend. 'De Duitse soldaat', die in het poëtische oeuvre zonder uitzondering als een anoniem personage en *flat character* geldt, is dat hier ook. Typerend voor *De hand en de stem* en *De naam in een kamer* is dat hij nog minder zichtbaar is dan voorheen. Nergens in Armando's poëzie is 'de Duitse soldaat' dus meer 'afwezig' dan in deze twee bundels. Toch behandelen de cycli de moord die het lyrisch subject op hem pleegt.

De hand en de stem stelt de moordenaar centraal, zonder dat het slachtoffer ter sprake komt. In *De naam in een kamer* thematiseert Armando 'de moord' slechts zeer verhuld, maar 'de moord' dient wel te worden beschouwd als de primaire aanleiding voor het talige monument dat de dichter met de bundel opricht voor zes mannen die in de Tweede Wereldoorlog werden vermoord. Het verhaal over hun gevangenschap en liquidatie is het hoofdthema. 'De Duitse soldaat' is ver op de achtergrond aanwezig; voor de lyrische verteller bestaat er een emotioneel verband tussen de twee moordzaken. Net als de uiterst impliciete verwijzingen naar 'de moord op de soldaat', kan ik dit verband slechts door middel van een analyse van de bundel blootleggen. De duidelijkste overeenkomst tussen de cycli is de verhulde wijze van presentatie. De historische feiten die aan *De naam in een kamer* ten grondslag liggen, kan men slechts met behulp van secundaire literatuur en een enkel interview met Armando blootleggen.

De naam in een kamer is het verhaal over de laatste episode uit het leven van een aantal verzetsstrijders die in april 1945 door een SD-commando in een villa in Amerfoort werden omgebracht. Met de cyclus ontwikkelt Armando's poëzie zich tot herdenkingspoëzie, een ontwikkeling die zich in de schaarse gedichten die hij hierna heeft gepubliceerd, voortzet.¹

De naam in een kamer wil ik als een specifieke vorm van herdenkingspoëzie karakteriseren: het is een talig gedenkteken dat men met een oorlogsmonument van steen of een ander materiaal zou kunnen vergelijken, ware het niet dat de historische context volledig verborgen ligt achter het universele karakter en iedere expliciete verwijzing naar deze context ontbreekt.

Hoewel Armando de thematiek sterk veralgemeent, is er sprake van een ontwikkeling die al in *Tucht* en *De Veldtocht* is begonnen: de dichter / lyrische verteller keert terug naar de *locus delicti*: Kamp Amersfoort en de omringende bossen waar 'de moord' heeft plaatsgevonden. Het spanningsveld tussen het autobiografische en universele karakter waarvan in Armando's poëzie steeds sprake is – in dit geval dus tussen herdenkingspoëzie voor de slachtoffers uit de Tweede Wereldoorlog en een meer algemeen *memento mori* – wordt hierdoor pregnanter.





Een opvallend element zijn de litho's die Armando in de bibliothele uitgaven van de beide bundels heeft opgenomen. Er is een formeel en thematisch verband tussen de afbeeldingen en de reeks litho's die hij in deze periode bij het van oorsprong Jiddische lied 'Chad Gadja' heeft gemaakt. Anders dan de tekeningen uit *Het gevecht*, die men als illustraties die het verhaal ondersteunen kan beschouwen en die er betekenis aan toevoegen, laten de litho's uit de drie portfolio's symbolen of indexen zien waarmee universele begrippen worden belicht.

In de poëzie uit de jaren negentig is sprake van een ontwikkeling in het gebruik van beeldspraak. Verwijzingen naar de Bijbel zijn in een minder bloemrijke taal gesteld en lijken ook iets minder talrijk. In het bijzonder geldt dit voor *De naam in een kamer*. Opmerkelijk is dat de bundels zich op symbolische beelden toespitsen. In *De hand en de stem* komen onder andere duivelse symbolen en symbolen die betrekking hebben op de rechter- en linkerhand voor. De oorsprong van de beeldspraak is ten aanzien van de handen overwegend bijbels. Een kenmerk ervan is dat zij in het alledaagse taalgebruik is geïncorporeerd waarbij de oorspronkelijke, bijbelse betekenis niet meer wordt herkend. *De hand en de stem* wijst op de vanzelfsprekendheid waarmee deze beeldspraak los van de oorspronkelijke betekenissen is gaan functioneren en voert bepaalde uitdrukkingen zoals 'ben ik mijn broeders hoeder?' terug naar hun oorsprong om deze te problematiseren. In *Herenleed* gebeurt overigens iets vergelijkbaars.

De duivel is geen bijbels personage in de strikte zin van het woord, maar een gepersonifieerd symbool, een tegenstrevende 'kracht' of 'macht'. In het Oude Testament wordt hij ook wel gezien als het deel van God dat de uitverkorenen – niet de verdorvenen, want zij zijn al 'des duivels' – op de proef stelt.² Armando noemt hem in zijn poëzie slechts éénmaal, namelijk in 'een bijtende spreuk verlost hem van de duivel,' uit *Hemel en aarde*, dat hierdoor, en door de rol van de vrouwelijke protagonist, een sleutelpositie heeft.³ In de cycli uit de jaren negentig heeft de duivel een ongrijpbaar en onwezenlijk karakter; naar hem verwijst Armando met het beeld van 'gedaanteverwisseling'.

Het bijbels personage Kaïn is voor *De hand en de stem* belangrijk. Een groot deel van zijn leven en handelen, beschreven in het vierde hoofdstuk van Genesis, is moeilijk te begrijpen. Nadat God hem, na de moord op zijn broer, had verdreven, werd hij in de Bijbel, en daarbuiten, een onzichtbaar duivels symbool. *De hand en de stem* wijst hem de traditionele, klassieke rol van de symbolische stamvader van alle moordenaars toe, maar problematiseert deze ook.

Net als in *Tucht* behandelt Armando in *De hand en de stem* de onzichtbaarheid en afwezigheid van de bijbelse God en gebruikt hiervoor symbolen waarmee in de Bijbel zijn macht wordt aangeduid. De bundel is een commentaar op zijn onzichtbaarheid, afwezigheid en almacht. In *De naam in een kamer* presenteert Armando de verwijzingen naar God nog meer verhuld. Er is sprake van een parallel tussen zijn representatie en die van 'de Duitse soldaat' die ook zo goed als onzichtbaar blijft. Zijn onzichtbaarheid en afwezigheid, waar het in Armando's werk voortdurend over gaat, lijken op die van God. Het enige monostichon dat *De naam in een kamer* bevat, kan men als een beschuldiging aan God lezen waarmee Armando hun beider 'lege plek', en die van 'de doden' in het algemeen, onderstreept: 'er zit geen licht in de hemel'.⁴





2 Formele kenmerken van *De hand en de stem*

De hand en de stem werd in 1995 door Hein Elferink in een bibliotheek editie uitgebracht. Een linnen overslagdoos met losse katernen bevat 37 gedichten en zes litho's van de auteur die ik hier als illustraties zal behandelen, net zoals ik dat deed met de tekeningen uit *Het gevecht* en zal doen met de litho's uit de bibliotheek uitgave van *De naam in een kamer*.

Een omslagafbeelding, inleidende tekst of andersoortige toevoeging ontbreken en er is geen handelseditie verschenen. Slechts het openingsgedicht werd voorgepubliceerd.⁵

De korte, titelloze gedichten zijn over vier getitelde afdelingen verdeeld. Na de titelpagina komt eerst een openingsgedicht en vervolgens de afdelingen met respectievelijk negen, tien, elf en zes gedichten.

De bundel is evenwichtig opgebouwd. De lengte van de gedichten varieert van één tot negen regels. Het éénregelige en het negenregelige gedicht komen éénmaal voor. Het twee- en achtregelige gedicht tweemaal; het drie- en zevenregelige iets vaker: vier- en vijfmaal; het vier- en zesregelige nog iets vaker: zeven- en zesmaal, en het vijfregelige gedicht komt het meeste voor: tienmaal. Deze symmetrie is in de bundelopbouw niet onmiddellijk waarneembaar.

Ook het aantal woorden per regel illustreert de evenwichtige compositie: de regels tellen hooguit acht woorden; de meeste maar vier, vijf of zes. Het aantal langste en kortste dichtregels, van één, twee en acht woorden, is ongeveer gelijk. Het aantal met zeven en drie woorden is het dubbele van het aantal regels met een, twee en acht woorden en is ongeveer de helft van het aantal met vier, vijf en zes woorden.

3 Formele kenmerken van *De naam in een kamer*

Drie jaar na *De hand en de stem* is bij De Bezige Bij *De naam in een kamer* verschenen. Bijna gelijktijdig werd hiervan door Hein Elferink een bibliotheek uitgave gepubliceerd, bestaande uit losse katernen in een linnen map die in een linnen overslagdoos is gevat. Aan de 58 gedichten zijn acht litho's van de auteur toegevoegd. Ik maak in dit hoofdstuk gebruik van de druk van De Bezige Bij, maar besteed ook aandacht aan de relatie tussen de gedichten en de litho's. Tussen de handelseditie en de uitgave van Elferink bestaan overigens slechts enige, minieme tekstuele verschillen, waaraan ik hier geen aandacht zal besteden.⁶

Naast een auteursportret en een korte biografie bevat het achterplat van de editie van De Bezige Bij de volgende toelichting:

De naam in een kamer is één lange poëtische vertelling waarin de verschillende gedichten de mozaïekstenen van Armando's universum vormen. Armando keert erin terug naar het van geschiedenis doordrenkte landschap van zijn jeugd, naar het boosaardige huis waar machthebbers zeggenschap hebben, naar de stramme plek achter het hekwerk waar geen uitweg meer was, en vraagt zich af wie zij waren, de





daders. Al zegt de toekomst van ja en later, hij kan hetgeen gebeurd is en vergeten moet worden, niet vergeten en schrijft: gaan jullie maar ik blijf hier / waar het gebeurde.

De naam in een kamer is Armando's meest expliciet verhalende bundel. Het verhalende karakter wordt door een uiterst hechte compositie ondersteund. De ondertitel is 'Een gedicht', maar ik behandel de bundel hier als een (cyclische) reeks – dit gebeurt trouwens ook in de toelichting op het achterplat.

De gedichten zijn op direct na elkaar volgende pagina's gezet en verdeeld over negen afdelingen met de volgende titels: 'Het boosaardige huis', 'De stramme plek', 'Het verhoor', 'De lachende macht', 'De daders', 'Wetenschappelijk', 'Op de vlucht', 'De gevangen vijand' en 'Het hardhandige begin'. De afdelingen bevatten respectievelijk twaalf, vijf, dertien, twee, drie, een, twee, negen en elf gedichten. De titels staan op afzonderlijke pagina's, gevolgd door een pagina wit. Door de duidelijke, semantische relatie met de inhoud van de betreffende afdelingen hebben ze veel weg van hoofdstuktitels van een conventionele roman. Samen met de verdeling in afdelingen en de inhoudsopgave achterin benadrukken ze het verhalende karakter.

De dichtregels zijn gemiddeld van dezelfde lengte, wat de gedichten een blokachtig, streng en sober aanzien geeft, zeker vergeleken met het schriftbeeld van de barokke gedichten uit de jaren vijftig en zeventig. Hoewel ze verhalend zijn, is de poëtische code te dominant en zijn ze ook te kort om van prozagedichten te kunnen spreken.⁷

In lengte variëren de gedichten van een tot veertien regels. Er is één eenregelig, één veertien-, één dertien-, één twaalf- en één tienregelig gedicht. De overige tellen vier tot zeven regels; zeven komt het vaakst voor. Ze hebben een tot drie strofen. Het merendeel, 36, is eenstrofig; precies een half zo groot aantal telt er twee en slechts vier hebben er drie.

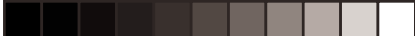
Er zijn geen voorpublicaties verschenen.

4 'En als ik vragen stel, zijn daar geen antwoorden op': het schriftbeeld en het vragende karakter van *De hand en de stem* en *De naam in een kamer*

Net als de vorige bundel, *De Veldtocht*, heeft *De hand en de stem* een weinig opvallend schriftbeeld. Leestekens, bijvoorbeeld, zijn correct en niet overdadig toegepast en kapitalen ontbreken volledig. Een aantal dialogische zinnen staat tussen aanhalingstekens en er zijn tien vraagtekens gebruikt, die op het eerste gezicht op willekeurige plekken lijken te staan. De meeste (zes) staan aan het eind van een gedicht. Waar vraagtekens staan, terwijl er ook veel vragen zonder vraagteken zijn, verlenen zij aan de zin extra nadruk. Precies de helft van het aantal vraagtekens staat ook nog eens op een markante positie, namelijk aan het eind van een eenregelige slotstrofe. Deze vragen zijn concreet, bijvoorbeeld 'slaat de hand op hol?' en 'kan de stem hem niet weerhouden?', of lijken algemeen-beschouwend: 'kan een stem ongehoorzaam zijn?' en 'ben ik mijn broeders hand?'⁸ Het laatste voorbeeld is het enige monostichon uit de cyclus en heeft als zodanig een bijzondere positie.

De eenregelige vragen met een vraagteken gelden als kernvragen in wat men, vergeleken met de voorgaande bundels, als een hernieuwde, tragische poging om de schuld van





het lyrisch subject op te schorten moet beschouwen. Ik noem het 'tragisch' omdat het de lezer gaandeweg duidelijk zal worden dat het subject van *De hand en de stem* deze poging voortdurend als tevergeefs ervaart: hij probeert dan wel om zich van zijn schuld te bevrijden, maar beseft terdege dat hij hierin niet zal slagen.

In *De naam in een kamer* ontbreekt iedere interpunctie, met uitzondering van het éénmalig gebruikte woordje 'hè', dat laat zien dat Armando spreektaal gebruikt.⁹ Er zijn, net als in *De hand en de stem*, ook geen kapitalen; alleen de afdelingtitels van de handelseditie zijn met kleinkapitaal gezet. De bijna volledige afwezigheid van leestekens en hoofdletters geeft een evenwichtig, rustig en ingetogen schriftbeeld. Met het vele wit zorgt ook dit voor een sober aanzicht.

Ik heb reeds aandacht besteed aan het onderscheid dat Armando in zijn poëzie zowel als proza tussen vragende zinnen met en vragende zinnen zonder vraagteken maakt.¹⁰ Een vraag die eenduidig kan worden beantwoord, eindigt bij hem met een vraagteken, terwijl retorische en reflectieve vragen consequent het teken moeten ontberen. Het effect hiervan is dat alle vragen in *De naam in een kamer* in relatie tot de vragen in de vorige bundels in zekere zin retorisch of reflectief zijn. Gezien de uniforme thematiek van het oeuvre is er voortdurend sprake van min of meer hetzelfde soort vragen. In dit verband is het nuttig om een uitspraak van Armando, die ik al eerder citeerde, hier te herhalen. Hij deed deze overigens twaalf jaar voordat hij *De naam in een kamer* publiceerde:

Ik geef geen antwoorden, wat soms verlangd wordt van schrijvers. Daartoe ben ik niet in staat. En als ik antwoorden geef, zijn die zwanger van vragen. En als ik vragen stel, zijn daar geen antwoorden op. En ik zou kunnen zeggen: Als ik antwoorden geef, dan is dat op vragen die nooit gesteld zijn. Dat beweegt zich in een tussengebied.¹¹

In *De naam in een kamer* is de vraag een dominant element: een groot aantal gedichten en de bundel als geheel zijn nadrukkelijk vragend. Sommige gedichten zijn opgebouwd uit variaties op en herhalingen van een mededeling die als het ware als een repeterende vraag is 'verpakt'. De meeste vragen zijn variaties op een eerder gestelde vraag. Vaak ook zijn ze vermomd als 'vragen naar de bekende weg': het zijn 'weet-je-nog-vragen' die haast de indruk geven dat de dichter met iemand genoeglijk herinneringen ophaalt. Maar het gaat steeds over afschuwelijke zaken. Het volgende gedicht geeft hiervan een goed voorbeeld:

ze zochten vrolijk weet je nog ze
waren lachend op zoek je weet toch
dat ze vrolijk een onderkomen dat ze
lachend op jacht gingen het is bekend
dat ze opgetogen waren dat ze
lachen en vrolijk zijn op zoek naar
een boosaardig huis¹²





Bijna altijd is de ‘verpakking’ tot een korte, eenvoudige mededeling te herleiden. Het bovenstaande vat ik bijvoorbeeld samen als: in een opperbeste stemming zochten ze een onderkomen waar ze hun slechte praktijken konden uitvoeren.

De vraag naar het ‘waarom’ van de historische gebeurtenis die is gethematiseerd en het zinledige karakter van deze vraag vormen volgens mij een van de belangrijkste motieven van *De naam in een kamer*. Het wordt zichtbaar in de compositie: het begin en het eind bevatten geen vragen; daartussen cumuleren ze tot aan het midden en nemen daarna weer af. Het vragende karakter versterkt Armando door het relatief veelvuldige gebruik van de pronomen ‘hoe’, ‘wat’ en ‘waarom’ en de niet aflatende herhalingen – en niet alleen van vragen. Wanneer er antwoorden worden gegeven, bevredigen ze kennelijk niet: ze roepen immers weer nieuwe vragen op. Een woord als ‘daarom’ heeft de dichter dan ook niet gebruikt.

Het ontbreken van het vraagteken heeft ook een iconische functie: wanneer de vraag zinloos is, is het vraagteken dat in feite ook.

De repeterende vragen benadrukken niet alleen de zinledigheid van de vraag naar het ‘waarom’; ze verwijzen ook naar het soort verhoren dat hier aan de orde is: verhoren waarbij vragen uittentreuren werden herhaald om gevangenen onder druk te zetten, opdat zij namen van mensen uit de illegaliteit zouden prijsgeven.

5 *Chad Gadj*: illustraties bij een kinderliedje uit de *Haggada*

In 1993 heeft Armando de portfolio *Chad Gadj* gemaakt: tien litho’s bij de tekst van het van oorsprong Jiddische kinderliedje. De afbeeldingen kan men in relatie met de symbolen uit *De hand en de stem* en *De naam in een kamer* beschouwen. De *Haggada*, die tijdens de Sederviering op de eerste en tweede avond van Pesach – het joodse Paasfeest – wordt gelezen, eindigt met het kinderliedje. Het centrale thema van de *Haggada* is het verhaal van de uittocht uit Egypte. In iedere generatie moet tijdens een speciale maaltijd hierover worden gesproken alsof men er zelf bij is geweest.

Het lied ‘Chad Gadj’ vertelt over de opeenvolgende onderdrukkingen en uiteindelijke bevrijding van het joodse volk. Tien coupletten, die steeds het voorafgaande, uitgebreid met een nieuw verhaalelement, herhalen, vertellen over ‘een bokje dat vader voor twee zoeziem had gekocht’. Het bokje werd opgegeten door de kat; de hond beet de kat; de stok sloeg de hond; het vuur verbrandde de stok; het water bluste het vuur; de stier dronk het water op; de slachter slachtte de stier; de engel des doods vernietigde de slachter en God uiteindelijk de engel des doods.

De vader wordt als God uitgelegd, de twee zoeziem als de stenen tafelen en het bokje als het joodse volk. De belagers, de grootmachten die het joodse volk vernietigden, zijn achtereenvolgens Assyrië, Babylonië, Perzië, Griekenland, Rome, de Saracenen en de Kruisvaarders. De engel des doods stond voor het Ottomaanse Rijk, dat tot 1917 over het huidige Israël heerste, maar, zo stelt de begeleidende tekst die naast de Nederlandse tekst van het liedje in de portfolio is opgenomen: ‘toepasselijker is de engel des doods als nazi-Duitsland op te vatten.’

De litho’s gaan vergezeld van handgeschreven teksten, die op afzonderlijke prenten staan. Ze





zijn niet dezelfde als de volledige tekst uit de portfolio, maar geven de essentie beknopt weer. De prenten zijn met ander lithografisch werk van Armando verwant: op eenzelfde wijze verbeelden ze gestileerde figuren. Op de eerste met het bokje na, wordt steeds uitsluitend de agressor verbeeld. Bij het bokje onderscheidt men twee hoorntjes. Op de tweede ziet men de kat, herkenbaar aan zijn snorharen. De hond is nog meer gestileerd, het is een zijaanzicht; men ziet alleen twee poten en een oor. De stok op de vierde prent heeft veel weg van een mes met een breed heft, een smal soort 'middendeel' en een breed 'lemmet'. Het vuur is als zeven bliksemstralen die naar het midden of de onderzijde van de prent leiden verbeeld; het water als vier horizontale lijnen die boven elkaar zijn geplaatst en de stier als een torso met een kop met twee hoorntjes. De slachter is een gestileerd weergegeven figuur met maar één arm met een hand met vijf vingers: vier zijn er zichtbaar. Het is niet makkelijk om te zien, maar het moet de rechterhand zijn waarvan de duim in de handpalm rust. Men ziet de slachter op de rug. In zijn hals zijn sporen zichtbaar, het lijken messteken: vlekken die met behulp van lithografische technieken zijn aangebracht.¹³

Met 'de slachter' verbeeldt Armando niet alleen een passage uit 'Chad Gadjä' maar verwijst hij tevens naar zijn particuliere thematiek; de wond aan de nek geeft aan dat 'de slachter' dader zowel als slachtoffer is. Naar analogie hiervan kunnen de vlekken die de kunstenaar op de dieren heeft aangebracht ook als verwijzingen naar het dader- en slachtofferschap worden geïnterpreteerd. Het enige wat hen van 'de slachter' en 'de engel des doods' onderscheidt, is dat zij *en face* zijn verbeeld. Men zou kunnen stellen dat ze minder schuldig zijn dan deze twee.

De engel is een zijaanzicht, maar het hoofd is een voor- of achterzijde, waarschijnlijk het laatste. Er zijn overigens geen details zichtbaar. De vleugels zijn besmeurd, ook dit lijkt te verwijzen naar zijn dader- zowel als slachtofferschap. Ten slotte verbeeldt Armando God als een soort web: twee cirkels met acht lijnen die van buiten naar de middelste cirkel zijn getrokken.

Met *Chad Gadjä* geeft Armando een eigentijdse interpretatie van het liedje uit de *Haggada*. Het liedje, dat ondanks het gruwelijke verhaal een vrolijke wijs heeft en ook vrolijk wordt gezongen en overigens is bedoeld om de kinderen tijdens de Sederviering wakker te houden, heeft hij geïllustreerd als een verhaal waarin daders en slachtoffers niet van elkaar mogen worden onderscheiden. In het bijzonder de prenten van 'de slachter' en 'de stok' verwijzen naar de thema's in zijn eigen werk. Gods almacht verbeeldt hij met de verwijzing naar de gezegden 'de spin in het web' en 'de touwtjes in handen'. De spin zelf is echter onzichtbaar. Mogelijk heeft het werken aan de illustraties Armando het jaar daarop bij de symboliek van *De hand en de stem* beïnvloed.

De hoorntjes van de gestileerde stier verwijzen mogelijk naar het beeld van de duivel. Het is echter niet evident: het bokje is ook met hoorntjes afgebeeld en bovendien zijn het bestaande lichaamsdelen van zowel de bok als de stier.

Het web als een indexicaal beeld voor God komt in ander beeldend werk van Armando niet terug. Het is interessant in relatie tot het poëtische oeuvre, in het bijzonder de bundels die ik in dit hoofdstuk behandel.





6 De woord-beeldrelatie tussen de litho's in de bibliofiele uitgave en de gedichten van *De hand en de stem*

1 Bij wijze van proloog: 'of het waar is dat'

De zes litho's uit de bibliofiele uitgave van *De hand en de stem* verbeelden een grove hand, op de rug gezien, en gestileerd weergegeven. De contouren van de vingernagels zijn zichtbaar gemaakt, waardoor men rechter- en linkerhanden kan onderscheiden. Afgebeeld worden achtereenvolgens de rechter-, de linker-, de linker-, de rechter-, de rechter- en de linkerhand. Ze lijken op elkaar en in relatie tot de tekst beschouw ik ze als de handen van het lyrisch subject.

Het openingsgedicht 'of het waar is dat' bevat zes vragen naar de waarheid van evenzoveel 'stellingen' die Armando hier poneert.¹⁴ Ze eindigen niet met een vraagteken waardoor ik ze lees als vragen die het vertellend subject / de dichter zichzelf stelt:

of het waar is dat
de prooi gewurgd werd, dat de
jager zelf z'n kogels goot.

of het waar is van de woede, dat
het bloed steeds op de loer lag.

of het waar is dat de lijken struikelden,
dat het wemelt van de dood.¹⁵

Het subject / de dichter refereert hier indirect aan een niet nader gedefinieerd verleden. De vragen die hij stelt, relateert hij aan een gebeurtenis hieruit – of aan meerdere gebeurtenissen, dat is op deze plaats nog niet duidelijk. Door het prologische karakter van 'of het waar is dat' wordt de suggestie gewekt dat de vragen in het vervolg zullen worden beantwoord.

De vraagstelling domineert en wordt benadrukt door de herhaling van de woordverbinding 'of het waar is' waar de strofen mee openen. De eerste vraag laat meteen zien dat ook hier 'moord' het thema is. 'Jager' komt in *De hand en de stem* niet meer terug, het geldt ook voor 'prooi', dat eveneens naar de jacht verwijst. De beide substantieven kan men zien als een verwijzing naar het schilderij *de Chasseur im Walde* van Caspar David Friedrich dat op het voorplat van *Dagboek van een Dader* staat afgebeeld. Op het doek maakt het militaire uniform van de *chasseur* duidelijk dat hier, net als in 'of het waar is dat', geen jager is verbeeld, maar een soldaat.¹⁶

De eerste twee vragen zijn concreet: neutraal en onschuldig stellen ze de wijze waarop een jager zijn werkzaamheden verricht, aan de orde. De jacht wordt als een ambacht beschouwd, maar door het verbum 'gewurgd' wel met moord verbonden.





De litho's bij *De hand en de stem*. Foto Ivo Wennekes





De andere vragen in ‘*of het waar is dat*’ hebben een algemeen, maar beklemmend en confronterend karakter. Vergeleken met de eerste strofe kiest het vertellend subject nu distantie ten opzichte van het onderwerp dat hij zal gaan behandelen. ‘*Of het waar is dat*’ kan men als introspectief lezen. De woorden en woordverbindingen ‘de prooi gewurgd werd’, ‘kogels’, ‘woede’, ‘bloed’, ‘lijken’ en ‘wemelt van de dood’ beschouw ik als sleutelbegrippen in de cyclus en het gedicht als een verhuld-emotionele proloog.

2 De hand met zes vingers

In de bibliothele uitgave is na het openingsgedicht de eerste litho geplaatst: een hand met vijf vingers, vier zijn ongeveer even groot en rechts zit de pink. Op alle volgende prenten gaat het onmiskenbaar om een vijfvingerige hand waarvan de duim en de pink goed te onderscheiden zijn. De hand op deze litho moet echter een rechterhand met zes vingers zijn, waarvan de duim in de handpalm rust en daarom niet zichtbaar is. In de reeks verandert de zesvingerige hand in een vijfvingerige. De veronderstelling wordt later in ‘*pijn*’, *zei de hand*’ bevestigd, daarin leest men namelijk: ‘hij sneed de dag een vinger af.’¹⁷ Van Dale vermeldt de uitdrukking ‘zijn duim in zijn hand houden’ en geeft hier de volgende definitie van: ‘hij heeft het in zijn macht te handelen zoals hij het goedvindt.’ De prent verbeeldt dus al een argument waarmee het subject zijn schuld wenst op te schorten. In de portfolio *Chad Gadj*a verbeeldt Armando ‘de slachter’ ook met de duim in de hand. De beide prenten thematiseren het begrip ‘macht’. *De hand en de stem* kan men mede lezen als de problematisering van het begrip en ook de portfolio geeft een commentaar op het ongenueanceerde beeld dat van macht en machtsrelaties bestaat.

De misvorming waarbij zich aan hand of voet te veel vingers of tenen bevinden, heet polydactylie. Het is een genetische afwijking die deel kan uitmaken van een complex van ziekteverschijnselen. Een hand of voet met meer dan vijf vingers of tenen werd in het verleden – in bepaalde culturen schijnt het nog zo te zijn – als een slecht teken beschouwd: het duidde op het kwaad, hekserij, bezetenheid of de duivel en was een aanwijzing voor een ‘slecht’ of ‘misdadig karakter’. Als *topos* wordt het beeld veelvuldig in griezel- en fantasieverhalen, sciencefiction en, in mindere mate, in literatuur gebruikt.¹⁸

De volgende *readymade* uit Armando’s ‘karl may-cyclus’ uit 1964 laat zien dat de dichter het beeld van zes tenen aan moord en onthulling verbindt:

We moeten nu nog met zekerheid vaststellen wie de dode is.
Laten we zijn schoenen uittrekken en zijn tenen bekijken.

Dit gebeurde.
Hij had inderdaad aan iedere voet zes tenen.¹⁹

Armando’s voorliefde voor de boeken van Karl May komt in een interview naar voren wan-





neer hij naar aanleiding van Wagner en de *Festspiele* van Bayreuth opmerkt:

‘Ik heb zo’n haat-liefdeverhouding met Siegfried als met Old Shatterhand. Af en toe denk ik, wat een vreselijke kerel. Ondertussen lees ik mijn hele leven eigenlijk Karl May. Dan begin ik opnieuw en zit mij te ergeren aan die kerel.’²⁰

De *readymade* is uit *Krüger Bei* genomen, het middelste deel van Mays trilogie *Satan und Ischariot*, die onder andere gaat over de speurtocht van Old Shatterhand en Winnetou naar de moordenaars van Small Hunter, die aan iedere voet zes tenen had. Een van de gebroeders Melton, de moordenaars, lijkt sprekend op Hunter; het enige verschil tussen hen is dat hij wel het gebruikelijke aantal tenen bezit.²¹ De naam ‘Old Shatterhand’ kan men overigens ook zien als een *pars pro toto* dat naar geweld gewijst. Het zou namelijk in de taal der Yuma-indianen, waarvan Old Shatterhand de aanvoerder is, ‘de hand, die verplettert’ betekenen.²²

In een aantal van de vele boeken met de ‘reisavonturen van Dr. Karl May’ maakt May van de symboliek van de hand met zes vingers of voet met zes tenen gebruik. In *De slavenkaravaan* wordt van een man die aan iedere hand zes vingers heeft gewag gemaakt en komt een jongen voor met vier vingers aan iedere hand. Eschenrode, een van de protagonisten, ontmoet in de Afrikaanse woestijn een moslim die zich bij hem introduceert en vervolgens vertelt over zijn ontvoerde zoon:

‘[...] Ik was de rijkste en aanzienlijkste man van mijn stam, de aanvoerder van de soldaten en overste in de raad der wijzen; ik prees me gelukkiger dan iedereen die ik kende en ik was het ook totdat diegene kwam die de schuld draagt van mijn ongeluk. Ik hield van mijn vrouw en van mijn enig kind, een zoon, aan wie we de naam Mesoeft et Tmeni Sawabi Ilidsjr gegeven hadden, Mesoeft met de acht tenen dus.’

‘Waarom heeft u hem die naam gegeven?’

‘Omdat hij aan iedere voet maar vier tenen had. Ik weet niet of dat bij u vaak voorkomt, maar bij ons is het iets zeldzaams.’

‘Bij ons ook. Maar ik heb mensen gekend, die vanaf hun geboorte vingers of tenen misten en ook een man die zes vingers, dus één te veel aan iedere hand had.’

‘Mijn zoon had het goede aantal vingers, maar hij miste de kleine teen aan beide voeten, maar daarvoor in de plaats had Allah hem een des te rijker zieleleven gegeven, want hij was het verstandigste kind van onze stam. [...]’²³

Wanneer de man het verhaal over de gruwelijke ontvoering van zijn zoon heeft verteld, roept Eschenrode uit: ‘Dat is werkelijk duivels, dat is gewoonweg satanisch!’²⁴ Een van de verhaallijnen van *De slavenkaravaan* is Eschenrodes heldhaftige speurtocht naar de jongen. Na veel omzwervingen en confrontaties waarbij zonder uitzondering de ‘goeden’ de ‘slechten’ overwinnen, wordt de jongen met zijn vader herenigd.

De lichamelijke afwijking is in de sjabloonverhalen van Karl May een spannend, vreemdend en griezelig element, en komt in de beide voorbeelden die ik heb gevonden voor





bij de 'zwakken' voor wie 'de goeden' opkomen. Daarnaast komen lichamelijke gebreken voor die door verminking zijn veroorzaakt en tekenen zijn van uiterste wreedheid – in hetzelfde boek figureert bijvoorbeeld een kindslaaf van wie de tong is afgesneden. De helden voeren naast gevechten tegen gevaarlijke dieren en vijandige stammen en personen, ook voor deze 'zwakken' een gewelddadige, maar eerlijke en dus heroïsche strijd. 'De hand' in *De hand en de stem* problematiseert het sjabloonbeeld van de a-typische hand. Net als met de 'karl may-cyclus' geeft Armando hiermee commentaar op het rigide onderscheid tussen goed en kwaad en het denken in sjablonen. Het voert op deze plaats te ver om nader in te gaan op de thematiek van Karl May; wel wil ik nog opmerken dat niet alleen de agressieve en heroïsche thema's, maar ook Mays conventioneel-christelijke symboliek – *Satan und Ischariot* is hiervan een goed voorbeeld – in relatie tot de poëzie van Armando meer aandacht verdienen.

Het getal zes – als aantal komt het meermalen in *De hand en de stem* voor – is met toverkunst en magie verbonden en verwijst ook naar het veelvoud 666: het teken van het beest. In de Bijbel heeft 'zes' de symbolische betekenis van onvolmaaktheid of tekort: zes is zeven min één. In 2 Samuël komt een imposante strijder ter sprake, zijn naam wordt niet genoemd, met aan iedere hand zes vingers en aan iedere voet zes tenen. In legenden naar het bijbelse verhaal van David en Goliath wordt de laatste abusievelijk met de man verwisseld. In de beschrijving van de strijd van de Israëlieten tegen de Filistijnen trok David meermalen met zijn leger uit; zij versloegen allen die hen aanvielen, en als laatste deze man. De overwinning op hem betekende voor David de verlossing van al zijn vijanden en van Saul:

Toen was er wederom strijd te Gath; en daar was een man van zeer grote lengte, die zes vingers aan zijn handen en zes tenen aan zijn voeten had: vierentwintig bij elkaar; ook deze stamde af van Rafa. Hij hoonde Israël, en Jonathan, de zoon van Simea, Davids broeder, versloeg hem.²⁵

3 'De dienstbare hand': de introductie van de lyrische personages

Het aantal lyrische personages in *De hand en de stem* is uiterst schaars. Naast het subject, dat Armando ook hier met 'ik' zowel als 'hij' aanduidt, zijn 'de hand' en 'de stem' het meest prominent aanwezig. De substantieven worden gepersonifieerd gebruikt. 'De hand' is het belangrijkste personage; het substantief komt tweemaal zo vaak voor als 'stem'.²⁶ De dichter gebruikt het pronomen 'ik' niet onmiddellijk en het verwijst pas in latere instantie onduidelzinnig naar het subject. 'Ik' en 'hij' komen overigens ongeveer even vaak voor.²⁷ Ook de overige lichamelijke elementen: 'lichaam', 'romp', 'arm' en 'hoofd' worden zonder uitzondering gepersonifieerd. Deze lichamelijke protagonisten staan in het eerste deel, maar worden al snel door de dominantere 'hand' en 'stem' verdrongen. De overige personages zijn 'de Duitse soldaten die Nederland bezet hielden'. Ze zijn anoniem; terughoudend maar suggestief wordt slechts tweemaal, namelijk met 'paarden', naar hen als groep verwezen.

In *De hand en de stem* thematiseert Armando de verhouding tussen het subject en zijn lichaamsdelen. Het is een afhankelijkheids- en machtsrelatie. Verder is er sprake van een





machtsrelatie tussen de ledematen onderling. Alle relaties worden geproblematiseerd, dit komt in het vragende karakter van de reeks tot uitdrukking.

De joodse mystiek heeft onderdelen van het menselijk lichaam gebruikt voor de symbolische beschrijving van de schepping en de openbaring van God. Ook getalswaarden spelen hierin een rol. Ik denk hier bijvoorbeeld aan het *Sefet Jetsira* en de *Zohar*. De kabbalistiek zou van nut kunnen zijn bij een verdere ontsluiting van bepaalde bundels van Armando; ik denk hierbij in het bijzonder aan *De hand en de stem*, waarvan de mystieke achtergrond meer aandacht verdient.²⁸

‘Hand’ wordt in het algemeen gezien als een zinnebeeld voor macht en kracht; de Bijbel geeft hiervan vele voorbeelden. Het is een belangrijk *pars pro toto* dat, vooral in het Oude Testament, veelvuldig wordt gebruikt om God aan te duiden. Zijn macht wordt als zijn hand verbeeld, en zijn toorn als zijn geheven hand. ‘Vinger’, dat in *De hand en de stem* ook een rol speelt, is een beeldspraak voor een instrument van creativiteit of productiviteit en komt in de Bijbel voor als een *pars pro toto* voor de hele hand. Wanneer Abraham zijn zoon Isaak met een mes wil doden met het voornemen hem daarna aan God te brandofferen, verwijst ‘vinger’ in de uitroep van de engel van God naar ‘macht’ en ‘kracht’: ‘Raak de jongen met geen vinger aan en doe hem niets!’²⁹ Net als ‘hand’ is het een antropomorf beeld voor de goddelijke macht. In Exodus wordt beschreven hoe God om de Israëlieten uit de slavernij te bevrijden, tien plagen op de Egyptenaren afstuurde. Bij het uitbreken van de derde plaag, waarbij al het stof op de grond van Israël in muggen veranderde, zeiden de magiërs die tevergeefs geprobeerd hadden ook muggen te toveren, tegen Farao: “Dit is de vinger van God!”³⁰ In de *Haggada* wordt met de getallen die in het verhaal over de uittocht uit Egypte voorkomen, als het ware gespeeld: wanneer één vinger van God tien plagen voorstelt, dan zouden de Egyptenaren bij hun doortocht door de zee door vijftig plagen (immers Gods hele hand) zijn bezocht.³¹ Als voorbereiding op de portfolio *Chad Gadja* zal Armando de *Hagadda* ongetwijfeld hebben gelezen.

Na het prologische ‘*of het waar is dat*’ introduceert de dichter in de eerste afdeling, ‘De dienstbare hand’, alle lyrische personages: in het eerste gedicht ‘het lichaam’, ‘de romp’, ‘de hand’, ‘de stem’, ‘de arm’ en de ‘armen’.³² Het hier tweemaal gebruikte ‘ooit’ en de verleden tijd van de verba maken duidelijk dat het vertellend subject / de dichter een gebeurtenis uit het verleden gaat behandelen. Iets verderop wordt met ‘de tijden waren rijp, de / tarwe zong’ op de zomer gezinspeeld.³³ Wanneer Armando in zijn poëzie naar een tijdstip verwijst, is het altijd dit jaargetijde.

‘*Hij denkt door middel van de stem, hij*’ laat zien dat het om ‘de stem’ van het lyrisch subject gaat.³⁴ Er staat ook dat ‘de stem [...] de ledematen ‘[beveelt].’ Het subject heeft ‘de stem’ echter niet onder controle, want in de eenregelige slotstrofe wordt gevraagd: ‘is de stem voor rede vatbaar?’ In de afdeling thematiseert Armando de volgende vragen: bezit het lyrisch subject de macht over zijn ledematen, of zijn zij autonoom? Of wordt hij wellicht door hèn gedictieerd? Ze kunnen tot de volgende kernvraag die voor de hele bundel geldt, worden herleid: is het subject aansprakelijk voor ‘de moord op de Duitse soldaat’?

Successievelijk eigent ‘de hand’ zich de macht toe en neemt afstand van de overige ledematen.





De vraag naar zijn autonomie wordt geconcretiseerd door de thematisering van de vraag of men hem als een onafhankelijke machthebber moet beschouwen. In 'toen nog' durft 'de arm' te beweren dat hij machtiger is dan 'de hand', maar deze repliceert daarop onmiddellijk: 'nee'. Ik citeer de beide gedichten:

toen nog
sprak de arm: ik ben de prins,
ik ben de prins.
natuurlijk, de hand was ten dienste.

'nee', zei de hand, 'ik ben de koning,
een prins bestaat niet.'
de prins?
ik wil niet dat er prinsen zijn.³⁵

In het laatste hoofdstuk zal ik aandacht aan de betekenis van het substantief 'koning' besteden dat Armando niet alleen hier maar ook elders in de poëzie – en overigens ook in het proza – heeft gebruikt.³⁶ Ik zal het dan in relatie tot 'vorstin' analyseren, dat tot hetzelfde woordveld behoort.

Aan het slot van 'De dienstbare hand' introduceert Armando 'de Duitse bezetters'. Met behulp van de bundels uit de jaren zeventig kan men 'paarden' vanuit deze context interpreteren:

paarden hebben klauwen en dragen
kaarsen op hun hoofd, hebben
hoeven van graniet en manen van hout:
paarden die de lichtval schuwen.

zo verschenen zij, ze verschenen
in de spiegel van de hand, de
nietsontziende hand.

slaat de hand op hol?³⁷

Zoals ik reeds heb aangegeven, bevat het prologische gedicht 'of het waar is dat' al een zinspeling op 'de moord'. Verwijzingen naar de betrokkenheid van het subject hierbij staan in het bovenstaande in de regels waarin 'de hand' figureert. Ook het substantief 'spiegel', dat men net als 'hand' als verwijzing binnen het oeuvre moet begrijpen, is een zinspeling op 'de moord' en 'de dader'.





‘De Duitse soldaat’, de protagonist van wie de dichter suggereert dat hij door het subject wordt vermoord, is in alle voorgaande bundels een centraal personage, hoewel Armando hem nergens benoemt en ook nooit expliciet naar hem verwijst. In *De hand en de stem* lijkt bovendien elke verwijzing naar hem te ontbreken. Hetzelfde geldt voor *De naam in een kamer*. De moord waarvan hij het slachtoffer is, thematiseert Armando in *De hand en de stem* wel; het is zelfs het centrale thema. Een eerste verwijzing staat al in de titel: het substantief ‘hand’ heeft immers in het hele oeuvre een betekenisrelatie met ‘de moord’.

De semantische relatie van de zegswijze ‘op hol slaan’ met ‘paarden’, maakt duidelijk dat in ‘*paarden hebben klauwen en dragen*’ het lyrisch subject zich niet alleen met de soldaat die hij heeft vermoord identificeert, maar ook met de Duitse bezetters als groep. Deze identificatie wordt op meerdere plaatsen in *De hand en de stem* gerealiseerd.

‘Klauwen’ en ‘manen van hout’ wijzen terug naar gedichten in *Hemel en aarde* waar het subject zich met de bezetters vereenzelvigt. ‘Manen van hout’ is bijvoorbeeld in betekenis verwant met ‘harde manen’ uit ‘*rood troost de zon de harde manen van het monster*’, dat naar Alexander de Grote en zijn veroveringsleger verwijst. Het substantief ‘paarden’ gebruikt Armando in dit gedicht overigens niet.³⁸

4 ‘Paarden hebben klauwen’: de symbolische betekenis van ‘paarden’

In verband met de symbolische betekenis van het substantief ‘paarden’ zal ik kort ingaan op de iconografische verbeelding van de duivel. Met ‘paarden’ wijst de dichter namelijk op het duivelachtige karakter van de bezetters. De westerse, christelijke iconografie verbeeldt de duivel in drie gestalten: lijkend op een mens, een dier of een monster.³⁹ Als mens is het een bijzonder groot en hatelijk wezen met een zwarte, of rode huid en lichamelijke afwijkingen of misvormingen. Handen en voeten worden als klauwen verbeeld. Als dier wordt hij vaak als een leeuw, slang, wolf, hond, bok of paard weergegeven. In de *Vita Antonii*, de heiligenlegende van Sint Antonius die in de middeleeuwen werd geschreven, zijn paarden de eerste duivelse gedaanten van de vele die Antonius hebben getracht te verleiden.⁴⁰ De naar de mens gemodelleerde duivel heeft vaak dierlijke trekken, het bekendst zijn bokkenhorens en -hoeven. Hij wordt ook wel met overdreven grote oren afgebeeld, of met de voeten van een paard. Niet alleen ‘paarden’ verwijst dus naar het duivelse karakter van de Duitsers, maar ook ‘klauwen’ en ‘hoeven van graniet’. ‘Klauwen’ behoort tot hetzelfde woordveld als ‘hand’; de semantische relatie verbindt dus wederom het subject met ‘de bezetters’.

In de Openbaring van Johannes komen vier paarden voor, ze zijn wit, zwart, vuurrood en vaalgroen; kleuren die in de iconografie voor duivelse gestalten worden gebruikt.⁴¹ Met hun ruiters krijgen zij van het Lam, de verbeelding van Jezus in de Apocalyps, ieder de macht over een vierde van de aarde. Uitgerust met zwaarden worden zij bevoegd om te doden of om de mensen elkaar te laten uitmoorden. ‘Paarden’ komt als beeld voor de Duitse bezetters nog één keer terug. Het substantief ‘mes’ verbindt dan ‘de moord’ met hen.

Na ‘*paarden hebben klauwen en dragen*’ is in de bibliofiele uitgave de tweede litho geplaatst. Deze toont een verwrongen linkerhand, van bovenaf gezien. Er zijn vijf vingers en rechts zit onmiskenbaar de duim.





5 'De gretige hand': verwijzingen naar Kaïn en naar God

In de tweede afdeling, 'De gretige hand', staat 'de hand' centraal. Ik zou haast zeggen dat hij zich hier nadrukkelijk profileert. De afdeling opent met:

een hand heeft vijftig vingers.
hij draagt de lijnen op de huid.
de hand heeft haast,
wil hebzuchtig spelen,
hangt aan eigen arm.

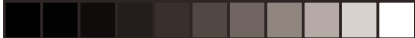
hij komt gehavend thuis.⁴²

Door het gebruik van een onbepaald lidwoord bij 'hand' krijgt de openingsregel een algemeen karakter. Het subject probeert zich van 'de hand' te distantiëren. Met het onmogelijke aantal van vijftig vingers krijgt het lichaamsdeel hier een oneigenlijk en onwezenlijk voorkomen. 'Vijftig vingers' lees ik als een zinspel op zeer veel macht; misschien wel net zoveel als aan God wordt toegeschreven en mogelijk verwijst Armando hier naar de wijze waarop in de *Haggada* Gods macht en toorn jegens de Egyptenaren wordt gememoreerd.

'Vijftig' is verwant met de tientallen die in 'wat gebeurt er, er gebeurt iets,' als bepalingen bij 'paarden' zijn gebruikt om het aantal 'Duitse bezetters' aan te geven.⁴³ Door het getal legt de dichter een semantische relatie tussen 'de hand' en 'de bezetters', net zoals hij dit met 'het mes' in 'wat gebeurt er, er gebeurt iets,' heeft gedaan en met 'de moord' in 'paarden hebben klauwen en dragen'.

Van de tweede regel van 'een hand heeft vijftig vingers': 'hij draagt de lijnen op de huid,' gaat de suggestie uit dat 'de hand' (door zijn misdaad) is getekend; de slotstrofe en de derde litho onderstrepen het beeld. De prent laat wel de linkerhand zien, die als het ware een barst vertoont: een gespannen getrokken lijn deelt hem bijna volledig in tweeën. In 'de stank van de jas en de vraag' uit *De naam in een kamer* wordt het beeld hernomen.⁴⁴ De dichter onderbreekt hier zijn verhaal om zich af te vragen 'waarom de hand gebarsten' en 'waarom / de vloer bezaaid is met het sap / van de hand'. Ik interpreteer de regels (mede) als een verwijzing naar 'de moord op de Duitse soldaat'. In *De naam in een kamer* gelden ze als een zeldzame verwijzing hiernaar. Mijn interpretatie wordt ondersteund door de semantische equivalentie van 'stank' met 'geur' dat in de regels 'diep in de geur van vlees. / de dood, de dood kwam adem tekort. / / nee, kwam niet terug,' uit 'met achterlating van de arm' is gebruikt.⁴⁵ 'Met achterlating van de arm' lees ik als het verslag van het gegeven dat 'de moord' heeft plaatsgevonden. Een tweede bevestiging van mijn interpretatie van 'de stank van de jas en de vraag' vind ik in 'de witte ingang, de deur brak.'. Het staat in *De Veldtocht*, maar is ook het slotgedicht van de korte reeks *Het plechtige. het donkere. / das feierliche. das dunkle.* Het eindigt met de volgende eenregelige strofe waarin Armando het substantief 'jas', net als in 'de stank van de jas en de vraag' met 'moord' verbindt: 'het was waar ik wil: een dode jas.'⁴⁶ Een vraag die open blijft is waarom Armando op de prent een linkerhand verbeeldt.





6 'Hij draagt de lijnen op de huid': kan de individuele misdadiger voor zijn daden verantwoordelijk worden gesteld?

De dichtregel 'hij draagt de lijnen op de huid' kan men ook lezen als een zinspeling op de identificatie van misdadigers met behulp van een hand- of vingerafdruk. Kennis hieromtrent heet dactyloscopie, de wetenschapstak die zich bezighoudt met de huidlijsten (papilairlijnen) en hun patronen op vingertoppen, handen en voeten. Deze patronen en hun details blijven onveranderlijk, zijn kenmerkend voor ieder individu en vormen een absoluut zeker identificatiemiddel. De dactyloscopie is belangrijk voor genetisch en antropologisch onderzoek, voor de identificatie van bevolkingsgroepen, maar ook voor de criminologie: het is een onontbeerlijk middel bij de opsporing van misdadigers. Op de zes litho's verbeeldt Armando overigens de rug van de hand en niet de binnenzijde die duidelijker naar het individu verwijst. De open hand, met de handpalm zichtbaar, is een iconisch beeld voor openheid: open handen betekenen dat men niets te verbergen heeft.

In de criminologie heeft men lang in fysieke typen van misdadigers en in een erfelijke dispositie geloofd. De Italiaanse arts Cesare Lombroso (1835-1909) was in deze discipline een bekende onderzoeker.⁴⁷ Lange tijd gold voor misdadigers 'lombrosotype' als een algemeen aanvaarde benaming. De ideeën van Lombroso *cum suis* zijn grotendeels achterhaald. Kenmerkend voor het zogenaamde 'lombrosotype' zouden aaneengesgroeide wenkbrauwen zijn, ook wel een 'kaïnsteken' genoemd. 'Kaïnsteken' verwijst naar het merkteken dat God aan Kaïn gaf om te voorkomen dat hij zou worden gedood, nadat hij na de moord op Abel werd verdreven.⁴⁸ God gaf het teken dus niet om hem te stigmatiseren, maar om hem tegen vijanden te beschermen. De gebruikelijke opvatting dat God Kaïn het teken op zijn voorhoofd drukte, vindt geen steun in de Bijbel.

'Hij draagt de lijnen op de huid' kan men verder lezen als een zinspeling op de oorspronkelijk als wetenschap bedoelde chiromantie, of handlijnkunde, die aan de hand van de huidlijsten en de vorm van de hand voorspellingen doet over gedragingen en karaktertrekken. De folkloristische variant is nog doorzichtiger in haar uitleggingen en probeert bijvoorbeeld uit de huidlijsten letters te vormen om hiermee voorspellingen te doen, de 'm', bijvoorbeeld, wijst dan naar 'mort'.

In *De hand en de stem* thematiseert Armando een vraag die met de bovenstaande ideeën verband houdt, namelijk of de individuele misdadiger voor zijn misdaden (volledig) verantwoordelijk kan worden gesteld. De vraag kan ook in verband worden gebracht met de vermeende predispositie voor 'het kwaad' of voor 'de misdaad' van mensen met zes vingers aan één hand.

"*Krijg ik een hand, zei de stem.*" begint met een vraag waarop 'de hand' arrogant reageert: hij weigert 'de stem' de hand te schudden.⁴⁹ Hij geeft zelfs geen antwoord, de reactie: 'nee.' staat namelijk niet tussen aanhalingstekens. Daarna lacht hij 'de stem' uit en er staat dat hij wel wat anders te doen heeft; hij 'reikhalst naar de daad.'

Daarna leest men:

nee,
de linkerhand valt niets te verwijten,





het is de rechterhand die tot
daden overgaat.

kan de stem hem weerhouden?⁵⁰

Regel twee en drie kan men in relatie tot de volgende passage uit het evangelie van Matteus lezen:

Let op dat jullie de gerechtigheid niet beoefenen voor de ogen van de mensen, alleen om door hen gezien te worden. Dan beloont jullie Vader in de hemel je niet. Dus wanneer je aalmoezen geeft, bazuin dat dan niet rond, zoals de huichelaars doen in de synagoge en op straat om door de mensen geprezen te worden. Ik verzeker jullie: zij hebben hun loon al ontvangen. Maar als je aalmoezen geeft, laat dan je linkerhand niet weten wat je rechterhand doet. Zo blijft je aalmoes in het verborgene, en jullie Vader, die in het verborgene ziet, zal je ervoor belonen.⁵¹

In 'nee,' wordt niet alleen de linkerhand gevrijwaard van schuld door medeplichtigheid; door de verwijzing naar Matteus lijkt de dichter hier ook het volgende te suggereren: de misdaad van 'de hand' – die dus een rechterhand is – vond in het verborgene plaats en zal door God, die in het verborgene ziet, worden vergolden. Gezien de slotstrofe blijft het lyrisch subject zich afvragen of hij alleen schuldig is en misschien is het zelfs zo dat de passage uit Matteus de vraag bij hem heeft opgeroepen.

De zinspeling op Matteus 6 stelt mij nu voor de vraag of met 'de stem' in 'nee,' uitsluitend het (gepersonifieerde) spraakvermogen van het subject wordt bedoeld. Het is mogelijk de slotvraag als aan zijn eigen spraakvermogen gesteld te interpreteren: waarom hield hij zichzelf niet tegen? Ook gezien de verwijzing van 'de stem' naar de bijbelse God in *Tucht*, is het goed mogelijk dat Armando met 'de stem' in 'nee' op God zinspeelt. Het monostichon lees ik dan als een vraag naar de reden waarom hij niet heeft ingegrepen toen het subject de soldaat vermoordde. Het vraagteken laat zien dat Armando de vraag niet retorisch of introspectief bedoelt. Hij vraagt werkelijk om een antwoord. Ik lees het gedicht als een wanhopige zoektocht naar pogingen om het subject van zijn schuld vrij te pleiten.

In 'de hand heeft zeggenschap.' benadrukt Armando daarna de macht van 'de hand' en stelt hij nog eens dat 'de stem' 'tot nu toe / [...] de hand [had] bevolen.'⁵² Ook is de slotstrofe een vraag, namelijk: 'kan een stem gehoorzaam zijn?' Daarna volgt de litho met de 'gebarsten' linkerhand die ik zojuist al heb vermeld. De linkerhand valt dan wel niets te verwijten, zoals we in 'nee,' lazen, maar hij lijkt toch getekend. De vraag is waarom? 'Nee,' kan men ook lezen als een eerste stap in wat Armando in het vervolg van de reeks onderneemt: het opheffen van het symbolische onderscheid tussen de linker- en rechterhand, hetgeen hij met de prenten ondersteunt.

'De hand' zoekt daarna een medeplichtige en vraagt aan 'de arm' of hij hem wil helpen. Deze slaat echter 'op de vlucht' en ook 'de stem' is verdwenen: 'er was geen stem te bekenen.'⁵³





“*Hijs je stem es op.*” opent dan met twee bevelen: “hijs je stem es op.” / “halt”, zei de hand.⁵⁴ Ik interpreteer het eerste als het bevel aan het lyrisch subject dat hij zijn ‘stem’ moet gebruiken en zijn gezag ten opzichte van ‘de hand’ moet laten gelden. Of is het wellicht een aanzegging aan God? Hij zou dan worden gevraagd om in te grijpen, dus zijn stem te verheffen. Als reactie vermaant ‘de hand’ hem. Vervolgens roept ‘de stem’ om hulp, waarop ‘de kamer [...] de deur dicht[sloeg]’. ‘De kamer’, ook gepersonifieerd, sluit dus ‘de stem’ buiten, of geeft niet-thuis op zijn vraag om hulp. Het is moeilijk vast te stellen naar wie ‘de stem’ nu verwijst.

Daarna komt ‘*geen sprake van de stem, geen*’, dat men kan lezen als de gevolgtrekking die het lyrisch subject uit de afwijzende reactie van ‘de kamer’ maakt. Door het grote aantal ontkenningen en herhalingen, maar ook door de semantisch verwante begrippen die tot de isotopie behoren die ik als ‘het geven van (een teken)’ heb gedefinieerd, vertoont het gedicht een sterke verwantschap met de lamentaties uit het tweede gedeelte van *Tucht*:

geen sprake van de stem, geen
sprake meer van woorden,
geen troost.
de stem liet zich niet meer zien, heeft
nooit meer van zich laten horen.
kan een stem ook luisteren?

stemmen, denkende stemmen.⁵⁵

Hier valt op dat Armando ‘de stem’ nu anders definieert dan in het begin van de cyclus, waar hij hem als een soort middelaar van de gedachten van het subject beschrijft. Zie het derde gedicht uit de reeks, dat ik herhaal:

hij denkt door middel van de stem, hij
laat de stem denken, de stem
denkt.

de stem beveelt de ledematen.
ze moeten luisteren, ze
luisteren

is de stem voor rede vatbaar?⁵⁶

Maar ‘de stem’ is hier ook een machthebber en als zodanig erkend, al stelt de slotstrofe een onzeker aspect aan de orde, namelijk zijn redelijkheid.

In het voorgaande gedicht: ‘*geen sprake van de stem, geen*’ gaat het om heel andere, namelijk emotionele en communicatieve kwaliteiten van ‘de stem’, zie de woorden en





woordverbindingen 'troost', 'woorden', 'zich laten zien' en 'van zich laten horen'. 'De stem' is hier iemand die empathie getoond heeft en niet, zoals in '*hij denkt door middel van de stem, hij*', een bevelende machthebber waarover het subject zich kennelijk moet afvragen of hij 'voor rede vatbaar [is]'. Vanwege de formele, thematische en idiomatische gelijkenis met gedichten uit *Tucht* – ik noem hier ook nog het substantief 'woorden' dat in *Tucht* een centrale positie inneemt en in '*geen sprake van de stem, geen*' werd geïntroduceerd – en de zinspelingen op de Bijbel, is het volgens mij niet meer mogelijk 'de stem' uitsluitend als het spraakorgaan van het lyrisch subject te interpreteren. Mijn veronderstelling dat achter 'de stem' nog een tweede protagonist schuilgaat, die met de bijbelse God verwant is, lijkt hier bevestigd te worden. De verstrengeling van de beide 'stemmen' wijst overigens op de mogelijke identificatie van het subject met God.

De slotstrofe 'stemmen, denkende stemmen' is ten dele semantisch en fonologisch equivalent met de bundeltitel *De denkende, denkende doden* (1973) en de volgende woordverbindingen uit deze bundel: 'een denkende, denkende dode', 'de dode, denkende god' en 'de sombre, scheppende mens'.⁵⁷ De verbindingen verwijzen alle naar het lyrisch subject en benadrukken zijn verwantschap met 'de doden' uit de titel. 'Stemmen, denkende stemmen' is verder formeel met de andere eenregelige slotstrofen uit *De hand en de stem* waarin 'de stem' centraal staat verbonden. Het gaat in deze regel echter om meerdere 'stemmen' die ik, vanwege de similariteitsrelatie met de woordverbinding 'de denkende, denkende doden' als 'de doden' interpreteer. In '*geen sprake van de stem, geen*', is 'de stem' / God dus dood; hij heeft zich bij hen gevoegd. Later zal Armando dit in het slotgedicht van 'De gretige hand' met de regels 'de stem heeft geen bodem meer, / het hoofd is bezaaid met water.' nog eens benadrukken.⁵⁸

Mijn poging tot een eerste analyse van '*geen sprake van de stem, geen*' maakt duidelijk dat de dichter hier God aan 'de doden' gelijkstelt, waarbij ik wil opmerken dat Armando in zijn poëzie met 'de doden' exclusief naar de slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog verwijst.

In '*ja hoor, ik ook.*' wordt het lyrisch subject dan voor het eerst ondubbelzinnig met 'ik' aangeduid:

ja hoor, ik ook.
ik vraag de hand en vraag hem om te blijven.
'nee', zei de hand, 'jij wilt hij wil
de dood in leven laten.'⁵⁹

In de context van de moordthematiek lees ik de openingsregel als een instemmende reactie op de beroemde laatste woorden van Julius Caesar: 'et tu Brute' (jij ook, Brutus). Hij zegt dit wanneer hij tot zijn afschuw moet constateren dat Brutus zich onder zijn moordenaars bevindt. De verwijzing kan men als een indirecte schuldbekentenis van het lyrisch subject lezen.

Het subject 'vraagt' de hand niet alleen om te blijven, maar vraagt hem ook *tout court*. 'Iemand de hand vragen' betekent 'iemand ten huwelijk vragen', in dit verband interpreteer





ik het begin van regel twee als een vraag om een verbond te sluiten. De derde en vierde regel compliceren enigszins de schuldbekentenis uit de eerste, want terwijl 'de hand' 'de Duitse soldaat' wil doden, staat hier toch duidelijk dat de 'ik' hem wil laten leven. Op deze plaats komt voor het eerst in de reeks naar voren dat het subject de gedaante heeft van zowel een 'ik' als een 'hij'. In de voorgaande bundels hield dit steeds met zijn identificatie met het slachtoffer verband en verwees het naar zijn transformatie van een onschuldige in een schuldige of andersom. Hier wil de 'ik / hij' hem niet doden en blijft hij dus, in tegenstelling tot wat met de eerste regel wordt gezegd, als een onschuldige achter. Mogelijk speelt de dichter hier met de volgende dramatische en dubbelzinnige gedachte: natuurlijk wenste het subject de soldaat niet te doden, maar wat had hij anders moeten doen? Dit verwoordt Armando ook in de korte dialoog waar 'Het mes' uit *De straat en het struikgewas* mee eindigt:

- Hoe is dat eigenlijk om een mens koud te maken, is dat niet een gek gevoel?
- Nou, gewoon. Hoezo een gek gevoel. Wat had ik dan moeten doen, lulhannes.
- Nou ja, weet ik veel.⁶⁰

Een ander beeld dat met de slotregels kan zijn getekend, is dat 'de hand' in absolute zin de macht over het subject heeft. Er is dan een logisch verband met de regel '*ja hoor, ik ook.*' De 'ik' wilde het niet, maar had geen keuze.

In het distichon '*ik zei:*' merkt het subject op: 'de hand is langer dan de arm'.⁶¹ 'Lange armen hebben' is een uitdrukking die in Van Dale als 'verregaande macht bezitten' wordt gedefinieerd. 'De hand' heeft dus zeer veel macht en het subject beaamt dit. Het distichon lijkt mijn interpretatie van het vorige gedicht te onderstrepen.

'De gretige hand' besluit met de volgende conversatie tussen 'de hand' en 'de arm':

'u bent zo ver verwijderd',
sprak de arm tot de hand.
'ja', zei de hand,
'ik ben niemands dienaar,
de stem heeft geen bodem meer,
het hoofd is bezaaid met water.'⁶²

'De hand' vindt dat hij aan niemand verantwoording hoeft af te leggen; hij bepaalt zelf wel wat hij doet en laat. De vierde regel lees ik als een herschrijving van de bekende uitspraak van Kaïn in Genesis: 'ben ik mijn broeders hoeder?'⁶³ Het substantief 'dienaar' verwijst naar de bijbelse uitdrukking 'dienaar van God'. Armando parafraseert Kaïns uitspraak later nog duidelijker, namelijk in het monostichon 'ben ik mijn broeders hand?'⁶⁴

Het verhaal van Kaïn en Abel is bekend: zij waren de zonen van Adam en Eva. Kaïn was de eerstgeborene. Beiden offerden aan God, maar God sloeg geen acht op Kaïns offer. Ofschoon God hem waarschuwde, richtte Kaïn zijn woede op Abel en sloeg hem dood. Toen



God hem daarop vroeg waar Abel was, antwoordde Kaïn met de bovenstaande wedervraag. Toen sprak God een vervloeking over Kaïn uit:

Hoor, het bloed van uw broeder roept tot Mij van de aardbodem. En nu, vervloekt zijt gij, ver van de bodem, die zijn mond heeft opengesperd om het bloed van uw broeder van uw hand te ontvangen. Wanneer gij de aardbodem bewerken zult, zal hij u zijn volle opbrengst niet meer geven; een zwerver en een vluchteling zult gij op de aarde zijn.⁶⁵

Het verhaal van de broedermoord van de eerste mensenzoon wordt in de traditie gezien als de eerste moord uit de mensheid. Kaïn wordt als de geestelijke vader van alle vijanden van God en van zijn volk beschouwd. Joodse denkers, vrij van de zware last van de erfzonde, hadden er weinig moeite mee om de broedermoord te beschouwen als het eerste, echte morele kwaad. Martin Buber, bijvoorbeeld, rekende de zondeval – de overtreding van Adam en Eva van Gods verbod om te eten van de boom van de kennis van goed en kwaad – tot het domein van het ‘voor-kwaad’. Hans Dijkhuis betoogt in zijn historische onderzoek naar de wijsgerige opvattingen over de oorsprong van het morele kwaad, dat ook christelijke denkers de rampzaligheid van de zondeval hebben gerelativeerd door een vergelijking met Kaïns moord te maken: de zondeval zou een noodzakelijke stap voor het morele bewustzijn van de mens zijn geweest, terwijl met Kaïn het kwaad pas echt is begonnen. Kaïn stond aan de kant van de duivel.⁶⁶ Augustinus en velen met hem gingen Kaïns broedermoord als een onderdeel van Gods plan zien. God zou het kwaad gebruiken om het goede te bereiken.

Niet alleen ten aanzien van Kaïn beschouwen een aantal gezaghebbende moderne denkers God niet langer als rechtvaardig. Voor hen verbeeldt hij ook in het verhaal van Kaïn en Abel de oudtestamentische, partijdige en jaloerse God die belang bij tweedracht en het onderscheid tussen goede en slechte mensen zou hebben. In navolging van verschillende, meer vrijmoedige interpretaties van God uit de laatste eeuwen stellen bijvoorbeeld Albert Camus en Rüdiger Safranski dat God, terwijl Kaïn dit niet wenste, tussen de broers tweedracht heeft gezaaid door Abels offer te aanvaarden en dat van Kaïn moedwillig af te wijzen.⁶⁷ Hij zou de moord dus hebben uitgelokt. In *L'homme révolté* (*De mens in opstand*) beschouwt Camus Kaïn als iemand die in opstand kwam tegen de onrechtvaardige God die de kwaadaardige wereld waarin wij leven heeft geschapen: hij zou juist naar de paradijselijke harmonie en gelukzaligheid hebben verlangd. Kaïn is dan eerder een slachtoffer dan een dader en de woede waarmee hij zijn broer heeft gedood was in feite tegen God gericht. In een artikel waarin hij herinneringen ophaalt aan de periode waarin hij samen met Armando voor *De Haagse Post* werkte vertelt Cherry Duyns overigens dat Armando hem in de jaren zestig op *De mens in opstand* opmerkzaam heeft gemaakt.⁶⁸

De slotregels van “*u bent zo ver verwijderd*”; ‘de stem heeft geen bodem meer, / het hoofd is bezaaid met water.’; interpreteerde ik als de bekrachtiging van de constatering dat de naar God verwijzende ‘stem’ dood is. Dit laatste was ook de conclusie van mijn eerste analyse van ‘*geen sprake van de stem, geen*’. ‘De stem’ / God bevindt zich in een graf of is teruggekeerd naar het tijdperk van vóór de schepping. Armando lijkt hier net als in de bundels uit de jaren



zeventig naar het scheppingsverhaal uit Genesis, in het bijzonder het openingsvers van het eerste hoofdstuk, te verwijzen:

In den beginne schiep God de hemel en de aarde. De aarde nu was woest en ledig, en duisternis lag op de vloed, en de geest Gods zweefde over de wateren.⁶⁹

De dood van 'de stem' wordt in "*u bent zo ver verwijderd*," medegedeeld door 'de hand', die hier duidelijk overeenkomsten met Kaïn vertoont. Wanneer men 'de stem' als een verwijzing naar God leest, dan beantwoordt 'de hand' hier Gods veroordeling van de broedermoord. Het monostichon '*ben ik mijn broeders hand?*' benadrukt het beeld nog eens. Beide gedichten gelden als een commentaar op het verhaal van Kaïn en Abel in de traditie van moderne denkers en schrijvers zoals Safranski en Camus, bij wie de vraag of de schuld van Kaïn in wezen niet bij God ligt centraal staat. Armando maakt hierbij duidelijk gebruik van de taal en de beeldspraak uit het bijbelverhaal over Kaïn, waarin ook Kaïns hand een belangrijke positie inneemt. In Genesis 4 wordt verteld dat Kaïn 'uit het aangezicht van God' verdween en zich 'in het land Nod, ten oosten van Eden' vestigde.⁷⁰ 'Nod' betekent trouwens in het Hebreeuws 'omzwerving' of 'dwaling'. Ook deze regel uit Genesis is in verband met Armando's poëzie betekenisvol. Ik wijs hier bijvoorbeeld op het gebruik van 'oosten' in *Tucht* en ook op het eerder door mij geanalyseerde 'portret'-gedicht uit de debuutbundel waarvan ik hier de slot-regels van de eerste strofe nogmaals citeer:

o verlaten en zonder zachtheid in zijn handen
die altijd over aarde raasden
o verlaten als hij is in 't aangezicht van aarde
zo vertrokken en vertrapt en onbegrepen varend
in het zog der bloemen⁷¹

Het beeld van de zesvingerige hand kan men ook als een verwijzing naar Kaïn begrijpen; hij belichaamt immers het kwaad. De schrijver van de eerste brief van Johannes vergelijkt Kaïn met de duivel en plaatst hem bovendien tegenover Jezus:

Ieder die zondigt overtreedt Gods wet, want zondigen is Gods wet overtreden. U weet dat Jezus verschenen is om de zonden weg te nemen; er is in hem geen zonde. Ieder die in hem blijft, zondigt niet. Ieder die zondigt, heeft hem nooit gezien en kent hem niet.

Kinderen, laat niemand u misleiden: wie rechtvaardig leeft is een rechtvaardige, zoals ook Jezus rechtvaardig is, en wie zondigt komt uit de duivel voort, want de duivel heeft vanaf het begin gezondigd. De Zoon van God is dan ook verschenen om de daden van de duivel teniet te doen.

Wie uit God geboren is zondigt niet, want Gods zaad is blijvend in hem. Hij kán





zelfs niet zondigen, want hij is uit God geboren. Hieraan is te zien wie kinderen van God en kinderen van de duivel zijn: wie niet rechtvaardig leeft, komt niet uit God voort. Hetzelfde geldt voor wie zijn broeder of zuster niet liefheeft.

Dit is immers wat u vanaf het begin hebt horen verkondigen: dat we elkaar moeten liefhebben en niet moeten doen zoals Kaïn, die voortkwam uit hem die het kwaad zelf is, en zijn broer dood sloeg. En waarom sloeg hij hem dood? Omdat zijn eigen daden slecht waren en die van zijn broer rechtvaardig.⁷²

In *De hand en de stem* stelt Armando de beweringen uit deze passage ter discussie, net als Camus, Safranski en anderen in hun werk doen. In de traditie wordt Kaïn gezien als het prototype van de mens die uit eigenliefde handelde en Abel als degene die handelde uit liefde tot God. In verband met de problematisering van deze oppositie in Armando's poëtische werk is het mogelijk om ook 'lie-ve vijand, hier begint de grens' dat in *Tucht* een sleutelpositie vervult, als een kritisch commentaar op archetypische verhalen over goed en kwaad als dat van Kaïn en Abel te lezen.

7 De duivel in Armando's proza

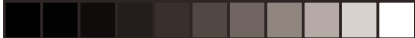
In Armando's proza van vóór de jaren negentig komt de duivel als personage niet voor. Ook het substantief wordt niet gebruikt. In de korte verhaaltjes die vanaf de jaren negentig in de bundels *Dirk de dwerg en zeven andere sprookjes*, *Voorvallen in de Wildernis*, *De prinses met de dikke bibs*, *Dierenpraat*, *De haperende schepping* en *Het wel en wee* zijn verschenen, introduceert Armando onwerkelijke, sprookjesachtige personages; een groot aantal van hen kan men 'duister' of 'zwart' noemen. Dergelijke protagonisten ontbraken in de verhalen uit *De ruwe heren* en *De heideweg*. Met uitzondering van een koning en een koningin in 'In de kazerne' uit *De heideweg* ging het hier om realistische personages die in absurde situaties terecht kwamen. De locatie evolueert in een aantal recente verhalen tot een woeste leegte: een anti-schepping waarin het duister domineert. De titel *De haperende schepping* van de verhalenbundel die in 2003 is uitgebracht, verwijst hier naar. Ik citeer het openingsverhaal:

Donker

Het was nacht en het bleef nacht, de zon kwam niet op en ging niet onder. We zagen vaag dat er rechts van ons hoge bomen stonden van een onbekende soort, en aan onze linkerzijde was de zee. Wij, mijn metgezel en ik, hadden al gauw in de gaten dat we ons op een planeet bevonden, en die planeet kon niet anders dan de aarde zijn. We zagen een paal met een nummer erop, maar dat zei ons verder niet veel. Er was geen levend wezen te bekennen.

We meenden voortdurend stemmen te horen, maar dat waren geen stemmen, dat was gewoon het geluid van de golven, we lieten ons niets wijsmaken. Dagenlang liepen we zwijgend door, tot mijn metgezel een pleidooi voor het slachten der dieren





hield, waarschijnlijk omdat ie honger had; hij vertelde dat vlees zo gezond was en dat het zo goed smaakte. Ik zei niet veel, ik wilde hem niet tegenspreken. Ten eerste omdat ie hoger in rang was, ten tweede, ja, waarom eigenlijk niet, ik vond vlees soms wel lekker, daar niet van, maar ik at het zelden, ik was meer een voorstander van vis.

Het bleef donker, er was geen eb en er was geen vloed.

Tussen de bomen moet een groot kwaad oog naar ons gekeken hebben, anders kan ik het niet verklaren dat we eerst een tijdje op de rug te zien waren, en toen uit het oog verdwenen. Ik zou echt niet weten waar we gebleven zijn.⁷³

De twee protagonisten bevinden zich op een donkere aarde, die tegengesteld is aan de aarde die men uit het scheppingsverhaal uit Genesis kent. De taal van het verhaal heeft een bijbelse dictie. De twee zijn de enige menselijke wezens. De twee zijn broederlijk en harmonieus op pad en de 'ik' voegt zich naar zijn 'metgezel' die immers zijn meerdere is en die hij niet wenst tegen te spreken. De metgezel pleit voor 'het slachten der dieren'. Ofschoon de ik-verteller 'vlees soms wel lekker' vindt, geeft hij de voorkeur aan vis. Hij verkiest dus iets waar, letterlijk, minder bloed aan kleeft. De vermelding dat hij vlees niet volledig afwijst, maar vis verkiest, interpreteer ik als volgt: hij is bekend met het kwaad en geweld, maar houdt zich aan de regels of wetten. De 'ik' en de 'metgezel' zie ik als een soort Abel en Kaïn. De 'metgezel' verwijst dan naar Kaïn. Het substantief is verwant met 'hoeder', in die zin dat beiden iemand vergezellen. 'Een groot kwaad oog' dat de macht bezit om hen aan het einde van het verhaal te laten verdwijnen, verwijst naar de bijbelse God. Het lijkt alsof uiteindelijk een toornige God hen straft: de harmonische 'broers', waarvan de 'ik' beseft heeft van goed en kwaad, passen niet in de zwarte, 'haperende' schepping en worden verwijderd.

Al eerder besteedde ik aandacht aan de archetypische protagonist 'de Dood' uit *Dagboek van een Dader*.⁷⁴ Hij komt maar kort ter sprake, maar is betekenisvol. Uitgewerkt tot hoofdpersonage keert hij in een enigszins veranderde gedaante terug in 'Magere Hein' uit de tweede bundel met anti-sprookjes die Armando in 1997 heeft gepubliceerd.⁷⁵ Een ander voorbeeld van dit type protagonist zijn 'Huf de Heks' en 'Manus de mummie'. De laatste is een mummie die uit de dood opstaat.⁷⁶ Naast anti-sprookjes, die vaak het karakter van een parabel of een fabel hebben, schrijft Armando aan het einde van de twintigste en begin van de eenentwintigste eeuw beschouwingen en korte verhalen die veel van gelijkenissen of parabellen weg hebben. De illusionaire werkelijkheid van de verhalen verhult overigens vaak dit formele aspect. De duivel verschijnt dan wel niet als een handelend personage, maar Armando memoreert hem wel een aantal malen. In 'Het gesprek' uit *Het wel en wee* zijn daarbij het getal, het getalsmatige en 'de hemel', net als in de poëzie, belangrijke elementen. Ik citeer het hele verhaal. Net als in het zojuist behandelde 'Donker' is er ook sprake van iets dat zwart en onbekend is:

Het gesprek

Ik vroeg hem wat ie deed. Hij antwoordde: 'Ik ben op weg naar het zwarte onbekende dat heel, heel mooi moet zijn.'

Weet je wat ik toen zei? Ik zei: 'De duivel is de tel kwijt, let jij maar es op.'





‘En de zevende hemel dan?’ riep hij uit.
‘Da’s wat anders,’ antwoordde ik.⁷⁷

Volgens apocriefe teksten is de ‘zevende hemel’ trouwens de bovenste hemel en de woning van God.⁷⁸

Een ander kort verhaal uit hetzelfde boek, ‘De duivel’, gaat over een vrouw die voortdurend mensen oplicht. Ze vertelt hierover tevreden aan ‘de moeder’, die haar verbazing uitspreekt dat zij dit doet terwijl zij zo’n gelovig mens is: “Kijk”, placht de dame dan te zeggen, “dat is nou de duivel in me, begrijp je. Ja, de duivel zit niet stil.”⁷⁹ Hierna eindigt het verhaal met een verklarende beschouwing van de verteller:

De duivel is een akelig iemand met bokkenpoten en op z’n hoofd heeft ie hoorntjes, maar die zijn niet altijd te zien omdat ie waarschijnlijk een puntmuts draagt. De vraag is: waar komt de duivel vandaan.

Ja, goed dat je het vraagt, waar komt ie eigenlijk vandaan. Dat weet men dus niet, wat men wel weet is dat ie heel goed van pas komt en een belangrijke plaats in de schepping inneemt.⁸⁰

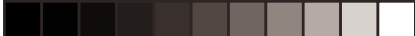
De duivel is hier iemand die zijn ware gedaante verhult door zich te verkleden: hij draagt een ‘puntmuts’: een onschuldig kledingstuk dat eerder bij een kabouter past dan bij een duivel.

Het verhaaltje heeft een aantal overeenkomsten met ‘De verrader’ uit *Voorvallen in de Wildernis*, dat over een anonieme boer vertelt die tijdens ‘de oorlog’ voortdurend mensen verraadde.⁸¹ Verkleed in het uniform van de bezetters haalde daarom een aantal verzetsstrijders hem in een auto op – hier zijn het ‘de goeden’ die zich als ‘de kwaden’ verkleden, in de perceptie van de boer gold natuurlijk het omgekeerde. Eerst dacht de man nog dat zij waren gekomen om hem te bedanken of te belonen voor zijn daden, maar hem werd duidelijk gemaakt met wie hij van doen had en zijn belagers stelden hem voor de volgende keuze: wanneer hij met de hand op de Bijbel zou beloven om nooit meer iemand te verraden, dan lieten ze hem vrij. Deed hij dat niet, dan zouden ze hem ombrengen.

De boer gaf het volgende antwoord: ‘Maak me maar dood, [...] ik kan het niet beloven.’ Toen men vroeg waarom hij dit niet kon, zei hij: ‘Omdat ik de duivel in me heb.’ Hierop werd hij doodgeschoten.

‘De verrader’ eindigt met de volgende constatering waarin de tegengestelde begrippen ‘onwerkelijkheid’ en ‘werkelijkheid’ worden geïntegreerd: ‘Dit verhaal heeft de klank van een boos sprookje, maar het is waar gebeurd.’





8 'De woedende hand'

Na de titelpagina van de derde afdeling volgt in de bibliofiele uitgave weer een litho, voor de tweede keer heeft Armando de rechterhand verbeeld: nu met vijf vingers. Opvallend aan de prent is de gespannen lijnvoering en ook de hand zelf heeft een gespannen uiterlijk. De duim wijst bijna horizontaal naar buiten en is nu dus duidelijk zichtbaar. Men ziet ook een groot deel van de onnatuurlijk gebogen arm. Het is met recht een 'woedende hand', of een 'lange hand', die wijst op macht.

De afdeling opent met '*wat gebeurt er, er gebeurt iets,*' dat ik, in verband met de tientallen die erin voorkomen, al noemde:

wat gebeurt er, er gebeurt iets,
een schip met zeventig paarden is vertrokken,
het zijn er tachtig.
naar waarheid waren het honderd paarden.

wachten tot er iets gebeurt,
tot het mes gestoken wordt.⁸²

'Paarden' verwijst opnieuw naar de Duitse bezetters. Net als in vorige bundels hanteert Armando verder de *topos* 'schip met onbekende bestemming'.

De cumulerende tientallen geven een dreigend beeld en lijken te verwoorden dat de bezettingsmacht een overweldigende indruk maakte, en misschien ook dat het subject erdoor was geïmponeerd. Als verwijzing naar het werkelijke aantal soldaten dat in mei 1940 Nederland was binnengevallen, zijn 'zeventig', 'tachtig' en 'honderd' zuinige getallen. Misschien heeft de dichter ze bedoeld als een kritiek op de historische situatie: tijdens de Duitse inval stond het Nederlandse leger machteloos en moest snel capituleren. Er waren bij wijze van spreken weinig Duitse soldaten nodig om een fysieke overmacht te vormen.

In verband met de getallensymboliek waarvan Armando waarschijnlijk ook hier gebruik heeft gemaakt, wil ik opmerken dat 'zeventig' in de Bijbel duidt op een veelvuldige compleetheid: het menselijke leven zou bij zeventig jaar compleet zijn. Het geldt verder als het getal van Israël en in Lucas 10 wordt vermeld dat Jezus zeventig discipelen had. Met 'tachtig' wordt de compleetheid overtroffen en 'honderd' is in vergelijking hiermee een niet te overtreffen volheid.⁸³ In het volgende fragment uit *De straat en het struikgewas* is 'zeventig' het aantal joden dat een politieman tijdens de oorlog van zijn meerdere moest arresteren:

[...] en hij zei er bij dat het er godverdomme geen negenenzestig, maar zeventig moesten zijn, anders kreeg hij weer op z'n flikker.⁸⁴

In de context van dit fragment problematiseert Armando de schuld van de politieman en de opmerking van zijn vrouw waarmee zij zijn handelen veronschuldigt: 'als jij het niet doet dan





doet een ander het en dan ben jij je baan kwijt'. Met getallen, zoals de tientallen in *De hand en de stem* en 'zeventig' in deze passage, stelt hij de waarde en 'completeheid' van aantallen ter discussie. In het hoofdstuk waarin de politieman ter sprake komt, houdt de schrijver een aantal Nederlanders die met de Duitsers hadden gecollaboreerd, bij wijze van spreken stilzwijgend een spiegel voor. De titel 'Het weerzien' heeft in dit opzicht een dubbelzinnige betekenis. Armando geeft geen commentaar op hun gedrag en de opmerkingen die zij achteraf maakten en die meestal uit het vrijpleiten van hun schuld bestaan. Zijn kritiek spreekt uit de zogenaamde schoonheid van een rond en bijbels getal als 'zeventig'. Het is voor andere getallen inwisselbaar, met hetzelfde gemak als waarmee men begrippen als 'goed' en 'fout' voor elkaar kan inruilen.

In het zojuist geciteerde '*wat gebeurt er, er gebeurt iets*,' wordt 'de moord op de Duitse soldaat' afgewacht. Op vergelijkbare wijze als in het andere gedicht waarin 'paarden' naar 'de bezetters' verwijst, leggen de slotregels een semantische relatie tussen hen en 'de moord'.

Het 'verhaal' gaat hierna verder: in '*ho*,' is 'de hand' verdwenen. 'De arm' heeft argwaan en driemaal wordt hier de vraag gesteld wat 'de hand' doet. De derde keer staat het verbum in de onvoltooid verleden tijd, waaruit ik de conclusie trek dat de moord nu is voltrokken. Net als in voorgaande bundels is 'de moord' een lege plek in de cyclus.

In '*met achterlating van de arm*' wordt dan verklaard dat 'de hand [...] op een dag [is] verdwenen' en 'de arm' heeft achtergelaten.⁸⁵ De regels 'diep in de geur van vlees. / de dood, de dood kwam adem te kort.' zinspelen wederom op de moord. Dan volgt:

'pijn', zei de hand.
hij sneed de dag een vinger af.
ziezo.⁸⁶

Het afsnijden van de vinger vindt dus ná de moord plaats en is er de consequentie van. Het afhakken van één of meerdere vingers of van de hand waarmee een misdaad werd gepleegd, is overigens in bepaalde culturen een lijfstraf. Ik geef een eerste interpretatie van het gedicht: 'de hand' heeft pijn omdat een vinger wordt afgesneden. De reden waarom hier 'de dag' wordt verminkt, vind ik in eerdere gedichten waarin het lyrisch subject na 'de moord' 'de dag' verwerpt en 'de nacht' verkiest, bijvoorbeeld in *Tucht* in regels als 'de nacht voorgoed gesticht. / 't moest buiten duister blijven.'⁸⁷ De dader kan in '*pijn, zei de hand*.' als het ware het daglicht niet meer aanschouwen, maar ook identificeert hij zich met zijn slachtoffer voor wie dit letterlijk geldt.

In relatie met de reeks litho's begrijp ik de tweede regel als een zinspeling op de hand met zes vingers die in een 'normale', vijfvingerige hand verandert. Het kwaadaardige, of duivelse aspect dat de moord zou 'verklaren', verdwijnt dus na de moord. Anders dan bij het type lijfstaf waarbij een verminking aan het misdrijf moet herinneren, verdwijnt hier het teken dat ernaar verwijst. Overigens was juist het stigma – het kan als een kaïnsteken worden gezien – pas zichtbaar wanneer men aandachtig keek. Met '*pijn, zei de hand*.' lijkt de dichter te benadrukken dat de moorddaad geen enkel spoor heeft achtergelaten, zoals men ook in '*Het mes*' uit *De straat en het struikgewas* kan lezen, waarin alle sporen die naar de





misdaad verwijzen zijn verdwenen, de moord en de moordenaar niet bekend worden en de moordenaar dus ook nooit zal worden herkend. In *De hand en de stem* komt dit laatste aspect eveneens aan de orde: zijn fysieke voorkomen kan de dader niet verraden.

In 'wie greep het wapen: de hand.' volgen twee vragen: 'wie greep het wapen' en 'wie greep het mes?'⁸⁸ Er wordt duidelijk gesteld dat alle schuld van de moord bij 'de hand' berust: het onomwonden antwoord luidt namelijk: 'honderduit de hand'. 'Honderduit' verbindt de schuld van 'de hand' wederom met de Duitse bezetters: het waren immers 'honderd paarden' die in 'wat gebeurt er, er gebeurt iets,' scheep gingen.

In de navolgende gedichten wordt wat tot nu toe is verteld nog eens herhaald. In 'opnieuw.' worden de herhalingen gebruikt om 'de feiten' – zij zijn slechts uiterst verhuld ter sprake gekomen – als het ware ambtelijk en afstandelijk te recapituleren.⁸⁹ Er klinkt onbegrip omdat wat tot op heden is verteld kennelijk nog niet tot de lezer, of tot de protagonist-verteller zelf, is doorgedrongen. De schuldvraag dringt zich echter ook hier op en overstemt als het ware het onbegrip van de lyrische verteller: na een opsomming en herhaling van feitelijkheden – 'hij, de hand, grijpt, de hand grijpt / het voorwerp, heeft het voorwerp / gegrepen, / de stem heeft niet opgelet, de stem / heeft gezwezen.' – eindigt 'opnieuw.' met de vraag: 'blij dat de hand alleenrecht / heeft?'

In 'de hand ontglipte mij,' keert het lyrisch 'ik' weer terug. Nadat hij in 'ja hoor, ik ook.' aan 'de hand' had gevraagd om te blijven en hem dit was geweigerd, had hij nog éénmaal kort gesproken in 'ik zei:' en was toen zeven gedichten lang afwezig geweest. Hij stelt nu dat 'de hand' hem ontglipt was en 'de hoge zomer zoek' was gebleven: uit 'trots tot bloedens toe.'⁹⁰

Uit het volgende 'heb heelhuids toegekeken:' heeft de dichter de 'ik' in de openingsregel als grammaticaal onderwerp weggelaten, wat zijn aanwezigheid verhult. 'Heelhuids' wijst er op dat hij ongeschonden is, maar betekent in verband met het voorgaande ook dat zijn huid niet beschadigd is. Aan hem is dus niets te zien. En weer wordt herhaald dat 'de hand' de moord heeft gepleegd.⁹¹

In 'wie greep de keel, wie heeft' is er sprake van een moordaanslag op 'de stem':

wie greep de keel, wie heeft
de strot gesloten, wie
heeft de stem tot zwijgen gebracht.

ik zeg plechtig dat ik weet
heb van de dader:
wie anders dan de hand.⁹²

Mijn veronderstelling dat 'de stem' dood is, wordt nogmaals bevestigd, alsmede mijn interpretatie dat 'de hand' hieraan schuldig is. 'De hand' heeft dus niet alleen 'de Duitse soldaat', maar ook 'de stem' vermoord. De reden hiervoor moet zijn dat 'de stem' / God sprak. Gods 'stem' kan ik niet uitsluitend als zijn protest tegen deze moorddaad interpreteren, wat in 'nee,'





dat eindigt met de vraag 'kan de stem hem niet weerhouden?', wordt gesuggereerd.⁹³ Hij zou dan 'slechts' een getuige geweest zijn die monddood moest worden gemaakt. 'De stem' is volgens mij ook de God die Kaïn maar liet begaan en dezelfde waartegen het lyrisch subject / de dichter in *Tucht* zich verzet, omdat hij de regels en wetten heeft geformuleerd die in de Bijbel werden opgetekend.

Deze interpretatie sluit niet alleen aan bij mijn lezing van *Tucht*, maar ook bij verwijzingen naar de Bijbel uit *De hand en de stem* waarin op de goddelijke macht wordt gezinspeeld, zie bijvoorbeeld het volgende gedicht dat onmiddellijk op het bovenstaande volgt en het gebeurde op bijbelse wijze veralgemeent:

met vlammen te lijf gaan.
of het waar is van de wraak.⁹⁴

'Vlammen' en 'wraak' kan men als een verwijzing naar de wraaklustige, oudtestamentische God lezen, die zijn macht doet gelden en de mensen die niet naar zijn wetten leven, straft. Naar analogie van de andere vragende dichtregels waaruit het subject is weggelaten en waarin het vraagteken ontbreekt, lees ik de regel 'of het waar is van de wraak' tevens als een reflectieve vraag die het subject zichzelf nu voorlegt: beging hij de moord uit wraak? Ook hier komt zijn zoektocht naar een verzachtende omstandigheid naar voren.

In 'leeft je gezicht nog?', het slotgedicht van 'De woedende hand', is te lezen dat 'de hand' 'onderweg' was. Door het gebruik van 'verdrijven' met betrekking tot andere lichaamsdelen suggereert Armando dat hij is verdreven. Ook hier lijkt hij op Kaïn die, door God verdreven, tot een zwervend bestaan was veroordeeld:

leeft je gezicht nog?
ja.
hals en haardos zijn voorhanden.
ze laten zich niet verdrijven.
slechts de hand was onderweg.⁹⁵

Er zou dus sprake zijn van een sterkere macht. Weer wordt benadrukt dat slechts 'de hand' de schuldige zou zijn; het lyrisch subject, hier met 'je' aangeduid, is verder immers ongeschonden. Door het gebruik van 'voorhanden', waarin het steeds naar schuldig verwijzende 'hand' voorkomt, wordt echter duidelijk dat het subject er ook hier niet in slaagt om zichzelf volledig van schuld vrij te pleiten.





9 'De hand des aanstoots'

Na de titelpagina van 'De hand des aanstoots', de laatste afdeling, volgt in de bibliofiele uitgave de voorlaatste litho, die nogmaals de verwrongen rechterhand verbeeldt. In het eerste gedicht lijkt het alsof de schuldige voor een rechtbank is verschenen:

ziedaar:
de hand des aanstoots.

hier is hij:
een hand ter dood,
een roofdier zonder spijt.⁹⁶

'Hand des aanstoots' verwijst naar het gezegde 'steen des aanstoots', dat volgens Van Dale 'wat hindernis of ergernis geeft' betekent. De uitdrukking komt oorspronkelijk uit de Bijbel en 'steen' heeft in dit verband betrekking op Jezus. Met 'hand des aanstoots' legt Armando dus ook een relatie tussen het schuldige subject en Jezus.

Al eerder heb ik op de verwijzing van het substantief 'steen' naar 'de Duitse bezetters' of 'Duitse soldaten' gewezen. In het vorige hoofdstuk heb ik de betekenis uitgebreid met de semantische relatie die in *Tucht* en *De Veldtocht* met de stenen tafelen met de tien geboden die Mozes van God ontving wordt gelegd. In verband met het gebruik van de woordverbinding 'hand des aanstoots' wil ik nog bij een aantal figuurlijke betekenissen van 'steen' uit de Bijbel stilstaan. 'Steen' symboliseert tevens het levenloze of het ongenietbare en wordt ook als tegenstelling met God, met de mens, met vlees of met brood gebruikt. Er is sprake van personificatie wanneer stenen optreden als aanklagers van onrecht en geweld, of van het joodse gezag dat wilde verbieden Jezus te huldigen.⁹⁷ Abraham wordt met een rots vergeleken, net als Petrus die door Jezus de rots waarop hij zijn kerk zou bouwen werd genoemd.⁹⁸

Zoals gezegd wordt ook voor Jezus 'steen' als beeld gebruikt. Een betekenis die hiermee is verbonden, is 'de steen' als watergevende rots van de berg Sinai, of de berg Gods. Het beeld symboliseert het voortleven van Jezus: hij is degene die de gelovigen met levend water laaft. Ook wordt hij 'de levende steen' of 'tempelsteen' genoemd. Jezus beschreef zichzelf als een steen die door de mensen was afgekeurd, maar door God tot hoeksteen werd verheven. De vergelijking wordt tot Psalm 118:22 herleid. In de volgende gelijkenis werkt Jezus het beeld tot een dreigend beeld uit en citeert daarbij de bewuste psalm, die overigens ook in de *Haggada* wordt gebruikt, en ziet zichzelf als de steen die zijn vijanden kan vermorzelen:

'Een man legde een wijngaard aan en verpachtte die aan wijnbouwers, waarna hij voor geruime tijd op reis ging. Na verloop van tijd stuurde hij een knecht naar de wijnbouwers, die het deel van de oogst die de eigenaar toekwam in ontvangst moest nemen. Maar de wijnbouwers ranselden hem af en stuurden hem met lege handen weg. Daar stuurde hij een andere knecht. Ook die werd afgeranseld, en nadat ze hem hadden vernederd stuurden ze ook hem met lege handen weg. De eigenaar stuurde





toen een derde knecht, maar ook die werd afgetuigd en de wijngaard uitgegoid. Toen zei de eigenaar van de wijngaard: “Wat moet ik doen? Ik zal mijn geliefde zoon naar hen toe sturen, voor hem zullen ze toch wel ontzag hebben.” Toen de wijnbouwers hem zagen, overlegden ze met elkaar en zeiden: “Dat is de erfgenaam! Laten we hem doden, dan is de erfenis voor ons.” En ze gooiden hem de wijngaard uit en doodden hem. Wat zal de eigenaar van de wijngaard nu met hen doen? Hij komt zelf, doodt de wijnbouwers en geeft de wijngaard aan anderen.’ Toen de mensen dit hoorden, zeiden ze: ‘Dat nooit!’ Maar Hij keek hen aan en vroeg: ‘Wat betekent dan wat er geschreven staat: “De steen die de bouwers afkeurden is de hoeksteen geworden”? Iedereen die over die steen struikelt zal gebroken worden, en iedereen op wie die steen valt zal worden verpletterd.’ De schriftgeleerden en hogepriesters, die wisten dat Jezus deze gelijkenis met het oog op hen verteld had, wilden hem op dat moment laten grijpen, maar ze waren bang voor de reactie van het volk.⁹⁹

Psalm 118 is een danklied waarin God om zijn genade wordt geprezen. In verband met het gebruik van ‘de hand’ als zinnebeeld voor goddelijke macht citeer ik hier een strofe: een vreugdekreet omdat God de zanger ervan tegen de dood heeft beschermd toen hij door zijn vijanden werd aangevallen:

Hoor, gejubel om de overwinning
in de tenten van de rechtvaardigen:
de rechterhand van de heer doet machtige daden,
de rechterhand van de heer verheft mij,
de rechterhand van de heer doet machtige daden.¹⁰⁰

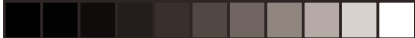
De passages uit het Nieuwe Testament waarin Jezus met een ‘bouw-’ of ‘hoeksteen’ wordt vergeleken, zijn tevens geïnspireerd op Jesaja 9:9-10. Ook hier wordt Gods toorn als zijn geheven hand verbeeld.

Wat betreft ‘steen des aanstoots’ wil ik verder nog naar een bekende uitspraak van Jezus verwijzen. Tijdens een prediking zegt hij: ‘gelukkig is degene die aan mij geen aanstoot neemt.’¹⁰¹

Na ‘*leeft je gezicht nog?*’ volgt het monostichon ‘*ben ik mijn broeders hand?*’, waaraan ik al aandacht heb besteed en dat de reeks schuldontkenningen krachtig onderstreept. Daarna staat er:

jaren later
heb ik de hand bezichtigd.
ik heb ‘m grondig bekeken.
hij was niet zichtbaar:
ik zag het en dat zeg ik.¹⁰²





Het gedicht thematiseert de fysieke onzichtbaarheid van 'schuld', een thema dat in Armando's werk vaker aan de orde komt en voor hem een reden is om over 'schuldig landschap' te spreken. Inhoudelijk en idiomatisch komt het gedicht opvallend sterk, en wat sommige elementen betreft zeer nauwkeurig, met de volgende passage uit 'Het mes' uit *De straat en het struikgewas* overeen:

Ik zag de hand van de dader. Nou denk je zeker dat ie trilde, die hand. Nee, hij trilde niet. Het was een gewone hand eigenlijk.

In de loop der jaren heb ik de handen van talloze daders kunnen bekijken. Er was niets te zien. Er was nooit iets te zien.¹⁰³

Om te kunnen constateren dat een hand werkelijk niet trilt, moet je hem 'grondig' bekijken. 'Hij was niet zichtbaar' is synoniem met 'er was niets te zien'. In het gedicht zowel als in het fragment uit 'Het mes' gebruikt Armando vier keer het verbum 'kijken' of een synoniem van 'kijken'. Viermaal komt het substantief 'hand' voor; in het gedicht éénmaal, naast drie woorden die ernaar verwijzen. In '*jaren later*' gebruikt hij 'ik' eveneens vier keer. Dit pronomen komt hier overigens het meest voor.

De laatste drie gedichten worden door de herhaling van de woordverbinding: 'heb hem horen zeggen' of varianten hierop getypeerd. Het lyrisch 'ik', die het woord voert, is steeds uit de grammaticale zinnen weggelaten:

heb hem
horen zeggen dat hij zijn hand
nooit zijn hand heeft aangeraakt, nooit
gestreeld.

heb hem horen zeggen
dat hij zijn hand weggegeven heeft.

heb gehoord en geluisterd.¹⁰⁴

Het als een formule herhaalde 'heb hem horen zeggen dat' zorgt voor een afstand tussen het lyrisch 'ik' en de 'hij', die ook naar het subject verwijst. 'De hand' wordt nu 'zijn hand' genoemd, dit betekent: van de 'hij'. De 'hij' is afstandelijk ten opzichte van dit lichaamsdeel en het is duidelijk dat hij er niet van houdt. De afstand die er tussen de 'hij' en zijn hand en tussen de 'ik' en de 'hij' bestaat, wijst op de toegenomen afstand tussen het lyrisch subject en zijn hand. De 'ik' distantieert zich ervan, ook wanneer hij het lichaamsdeel als de hand van een ander beschrijft. De afstanden zijn ook symbolisch voor het verschil tussen de verteltijd en de vertelde tijd waarin de moord heeft plaatsgevonden. '*Heb hem*' stelt de herinnering aan het verleden centraal en is met de woorden 'gehoord' en 'geluisterd', die als een slotformule





worden gebruikt, als een herdenkingsgedicht te beschouwen.

De 'hij' heeft volgens de 'ik' een aantal gewelddadige voornemens:

hem te horen
vertellen dat hij zich voorneemt
de ledematen te verbranden en
als as te vereren.

hem te horen
zeggen dat hij folteren wil
ter ere van de doden.¹⁰⁵

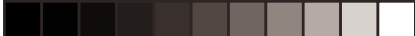
Het 'folteren [...] ter ere van de doden' en 'verbranden [...] als as' lijken onderdelen van een sadistisch ritueel. 'Verbranden' en 'als as' kan men ook als een verwijzing naar het lot van de joodse slachtoffers lezen. Mogelijk wordt de 'hij' hier met nazistische kampbeulen geïdentificeerd. 'Hij' is na de daad agressief en heeft daardoor veel weg van het lyrisch subject uit Armando's debuutbundel. De titel van de voorlaatste afdeling: 'De woedende hand', verwijst overigens ook naar zijn agressie. De 'hij' verlangt er ten slotte naar om zelf te sterven, zie het laatste gedicht:

heb hem horen zeggen
dat hij zich wijden wil aan
het gebeente,
dat hij de dag niet meer erkennen wil:
geen aandacht meer voor de dag, de dag.¹⁰⁶

De schuld is aan het eind van de cyclus volledig getransponeerd naar de 'hij' die uit de nabijheid van de 'ik' is verdwenen. Wat de 'hij' wil, lijkt op een dodencultus: 'zich wijden [...] aan het gebeente'. Mogelijk bedoelt Armando hiermee, net als met 'als as vereren', rituelen om met de moord in het reine te komen. Of bedoelt hij hier dat de 'hij' tot de doden wil behoren, en dus identiek wil zijn aan zijn slachtoffer en aan de 'ik'.

De laatste litho is na '*heb hem horen zeggen*' geplaatst en verbeeldt, net als de tweede en de derde, een linkerhand. Deze is nu ook verwrongen afgebeeld, waardoor de beide handen op elkaar lijken en dus allebei 'schuldig' zijn. De 'gebarsten' linkerhand op de derde prent liet dit ook al zien, maar het aantal linker- en rechterhanden is nu gelijk: drie om drie, en zij onderstrepen het beeld. Mogelijk is er een verband met wat de 'hij' verlangt: het verbranden van de – *alle* – ledematen, wat ook impliceert dat de linker- en rechterhand beide schuldig zijn. In de reeds geciteerde strofe





wie greep het mes?
niemand anders dan de hand.
honderduit de hand.¹⁰⁷

wordt met 'honderduit' het eerder genoemde aantal van 'vijftig vingers' van de schuldige hand als het ware verdubbeld. Ook dit kan men als een verwijzing naar de beide handen opvatten.

Net als in '*nee*,' waarin hij de linker- van de rechterhand onderscheidt, laat Armando met de litho's bij *De hand en de stem* zien dat hij op de hoogte is van de symbolische betekenissen die men aan de linker- en rechterhand toekent. Met de prenten becommentarieert hij als het ware de symboliek. De linkerhand wordt namelijk als minderwaardig ten opzichte van de rechterhand gezien en verbeeldt de ongunstige zijde. Voor de linkerhand worden ook de uitdrukkingen 'de lage hand' en 'de ergere hand' gebruikt.¹⁰⁸

Het is de rechterhand, ook wel 'de hoge hand' genoemd, die het symbool van macht, gezag en welstand is. 'De rechterhand' betekent verder de meerdere in aanzien en wordt bij voorkeur voor heilige en plechtige handelingen gebezigd. Met 'hand' wordt volgens het Woordenboek der Nederlandse Taal trouwens in principe altijd de rechterhand bedoeld. Het onderscheid tussen links en rechts wordt ook in de Bijbel zichtbaar: de rechtvaardigen zitten aan de rechterhand van Jezus, en Jezus zit aan de rechterhand van God.¹⁰⁹ Bij het Laatste Oordeel staan de zondaars aan de linkerkant. In de lithoreeks 'speelt' Armando met deze symboliek. Wanneer hij dan ook nog de schuld van 'de hand', een rechterhand – zo is in het gedicht '*nee*,' te lezen – problematiseert door de beide handen in de reeks prenten gelijk te stellen, wijst hij mogelijk op het gegeven dat de linkerhand als de slechte wordt gezien en de rechter als de goede, terwijl de meeste wandaden met rechterhanden moeten zijn gepleegd. Er zijn immers meer rechts- dan linkshandigen. Door de beide handen gelijk te stellen verdeelt hij derhalve ten slotte de schuld, en lijkt hij nogmaals te benadrukken dat 'schuld' nooit absoluut is.

Uit *Voorvallen in de Wildernis* citeerde ik de passage waarin de ik-verteller zegt dat hij een afkeer van zijn rechterhand heeft omdat zoveel mensen daar hun hand in hebben gelegd. De passage heb ik als een verwijzing naar de schuld van de hand gelezen. Het hoofdstuk 'De doden' uit *De straat en het struikgewas* opent met een opmerking van de ik-verteller over de wijze waarop hij zijn rechterarm buigt wanneer hij contact met de doden zoekt. Indirect wordt hier het besef verwoord dat de rechterhand een symbool voor het goede is. De eerste doden waar hij vervolgens naar verwijst, moeten overigens als zijn overleden ouders worden geïnterpreteerd. In verband met het beeld dat opgeroepen wordt, kan men de litho die een hand met een arm laat zien – al is het hier de linkerarm – ook als een beeld voor een handreiking naar de doden begrijpen. De verwrongen, krampachtige positie van de arm verbeeldt mogelijk het besef dat het onmogelijk is om met hen werkelijk in contact te treden:

Ik buig altijd een beetje m'n arm opzij als ik met ze praat, met de doden. M'n rechterarm. Heb ik het gevoel dat ze me beter verstaan. Nooit m'n linkerarm, altijd m'n rechterarm. Waarom weet ik niet, ik heb het gevoel dat het met m'n rechterarm beter gaat.¹¹⁰



7 De historische feiten van de gebeurtenis in villa De Kalkweg

In de monografie van Armando omschrijft J. Heymans *De naam in een kamer* als 'de verwerking van de gebeurtenissen rond twee buurjongens van Armando in de nadagen van de oorlog'.¹¹¹ De jongens waren door het *Sicherheitsdienst*-commando van Ludwig Heinemann opgepakt. Heymans citeert de dichter:

Ik heb altijd geweten wat er met die jongens is gebeurd, maar in een prachtig standaardwerk over de Tweede Wereldoorlog in Amersfoort, geschreven door de amateur-historicus J.L. Bloemhof, staat deze geschiedenis heel anders beschreven. Die jongens zijn niet in het kamp vermoord, maar in de villa schuin tegenover De Ladder, dat grote beeld van mij. Van hun verhoor is een getuige geweest die in de kelder gevangen zat en de oorlog heeft overleefd. Die schrijver heeft ook een meisje gesproken, wiens vader [sic. TF] in die kamer was omgebracht. Ze fietste na de oorlog elke dag met wapperende haren langs die villa, zonder dat ze wist wat daar was gebeurd. Toen ik dit alles las, kwam het gedicht langzaam bij mij tevoorschijn. Het hield maar niet op.¹¹²

Heinemann was al in 1940 naar Nederland gekomen; eerst was hij in Den Haag werkzaam en daarna in Arnhem. Zijn commando hield zich met het oprollen van verzetsgroepen bezig. Toen in 1944 in Arnhem grote gevechten uitbraken, week hij uit naar verschillende plaatsen in Nederland en liet overal een spoor van arrestaties achter. Heinemann is in 1946 voor het Bijzonder Gerechtshof verschenen en kreeg als eerste Duitser in Nederland de doodstraf.

De twee jongens waren op 20 april 1945 gearresteerd en naar villa De Kalkweg aan de Laan 1914 te Amersfoort, een van de kwartieren van Heinemann, meegenomen. Ze waren negentien en twintig jaar oud en werkten waarschijnlijk nog niet zo lang in de illegaliteit. In de villa werden ze verhoord over hun activiteiten, gemarteld en in de kelder opgesloten. Toen zij doorsloegen, werden twee anderen opgepakt die hetzelfde lot was beschoren. Hierna arresteerde men nog twee mannen die ook in de illegaliteit werkten; zij hadden overigens niets met deze zaak te maken. Op 19 april was de plaatsvervangend commandant van de Amersfoortse politie opgepakt, een lid van de NSB en de ss, omdat het commando van hem namen wilde loskrijgen van politiemannen en burgers die illegaal werk deden. Ook hij werd in de villa De Kalkweg vastgehouden. Hij zou het overleven en moet de door Armando genoemde getuige zijn. De andere zes werden gedood en in de tuin van de villa begraven.

Naar aanleiding van de publicatie in 1990 van *Amersfoort '40 - '45* van Bloemhof kwamen nieuwe informatie en nieuw bronnenmateriaal over Amersfoort in oorlogstijd aan het licht, onder andere over deze geschiedenis, die in het boek slechts terloops en niet helemaal juist was behandeld. Vijf jaar later publiceerde Bloemhof een bijlage waarin al het nieuwe materiaal was verwerkt en ook de terreurdaad in de villa De Kalkweg uitgebreid werd beschreven.¹¹³

Voor *De naam in een kamer* volgt Armando de beschrijving die Bloemhof in de bijlage geeft. Het bovenstaande citaat uit Heymans' monografie maakt duidelijk dat hij Bloemhof en



/ of de genoemde dochter van een van de slachtoffers heeft gesproken. Bloemhof vermeldt bijvoorbeeld niet dat de vrouw na de oorlog dagelijks op de fiets langs de villa reed; hij schrijft over haar slechts dat zij onderzoek deed naar de reden van de fusillering en hem het materiaal ter beschikking heeft gesteld.

8 De litho's in de bibliofiele uitgave van *De naam in een kamer*

De acht litho's uit de bibliofiele uitgave van *De naam in een kamer* laten drie verschillende figuren zien. Het eerste is een driedimensionaal, rechthoekig voorwerp in een kale, open ruimte. Het tweede bestaat uit fragiele lijnen die naar een hekwerk verwijzen en het derde uit lijnen die eveneens fragiel zijn en aan spoorrails doen denken. De figuren zijn niet figuratief in de gebruikelijke zin van het woord: eerder zijn het geabstraheerde, polyinterpretabele vormen die als figuraties betekenis krijgen door de relatie die zij met algemene thema's uit de cyclus hebben, zoals 'beslotenheid', 'gevangenschap' en 'uitzichtloosheid'. Het zijn illustraties, maar andersoortige dan de tekeningen in *Het gevecht* waarmee centrale verhaalelementen worden verbeeld en / of versterkt. De litho's bij *De naam in een kamer* zijn iconische, dan wel indexicale beelden die universele symbolen versterken en *vice versa*.

Het driedimensionale voorwerp – het lijkt een onregelmatig gevormde, langwerpige en aan de bovenzijde gesloten 'doos' – heeft Armando op twee litho's verbeeld. Ze sluiten aan bij de schilderijen, prenten en sculpturen met de titel *Melancholie* die hij vanaf het verschijningsjaar van *De naam in een kamer* heeft gemaakt. De sculpturen zijn overigens ruw gevormde kubussen.¹¹⁴ In 1986 schilderde hij al diptieken met dezelfde titel, maar hierop staan één of vier diagonale, pasteuze, veeg-achtige 'sporen' in wit op zwart. Eén van de schilderijen *Melancholie* met de driedimensionale figuur – ook deze is in wit op een zwart fond – staat op het voorplat van de handelseditie van *De naam in een kamer*.¹¹⁵ Een litho van het driedimensionale voorwerp staat in de eerste afdeling, na het gedicht 'zijwaarts een laan die de hemel', waarin duidelijk wordt dat uit 'de hemel' slechts verwoesting valt te verwachten.¹¹⁶ Het beeld verwijst naar de besloten ruimten die Armando in *De naam in een kamer* thematiseert. De gedichten ondersteunen dit. De tweede litho staat in de afdeling die geheel aan Kamp Amersfoort is gewijd en verwijst naar het kampterrein of andere ruimten waarin het gevangenisleven zich heeft afgespeeld. Beide symboliseren ook het verborgen en geheimzinnige karakter van hetgeen hier en in de villa is voorgevallen. Ze verbeelden verder dat de gebeurtenissen uit dit verleden als het ware 'onbereikbaar' zijn en steeds verder van ons verwijderd raken: door het verstrijken van de tijd verdwijnen langzamerhand ieder spoor en iedere getuige. Het begrip 'melancholie' moet men ook in relatie hiermee interpreteren, al kan het ruimer worden begrepen en is er bijvoorbeeld in kunsthistorisch opzicht een relatie met de kopergravure *Melencolia I* van Albrecht Dürer. Hierop draagt Melencolia, afgebeeld als een engel, een merkwaardige achthoek voor zich.¹¹⁷

De vorm van de figuur verwijst verder naar een doodskist, al is het niet een gedachte die het beeld onmiddellijk oproept. *Geschiedenis van een Plek* bevat een aantal foto's van opgravingen van stoffelijke resten van kampslachtoffers en van de voorbereidingen voor de herbegraving van geïdentificeerde resten, onder andere van lijkkisten die gereedstaan.¹¹⁸





'*De afgraving schietbaan*', dat overigens duidelijk aan de schietbaan van het kamp refereert die door gedetineerden werd uitgegraven, zinspeelt met de volgende regels op dit laatste gegeven: 'en de zwarte kisten opgestapeld het lijkt op / een fontein'.¹¹⁹ Door het verhullende karakter van de rechthoekige figuur en de relatie van *Tucht* met Exodus kan ik de litho's ook als een zinspeling op de tent van het verbond tussen God en de Israëlieten begrijpen. Op een aantal plaatsen in Exodus, onder andere in hoofdstuk 36, wordt de tent als een rechthoekige ruimte beschreven; God kon hier in de nabijheid van de Israëlieten zijn en zich aan Mozes openbaren.

De vier litho's die één of meer grillige, horizontaal of diagonaal getrokken lijnen tonen, die al dan niet door verticale, korte strepen worden onderbroken, doen aan uit houten palen en ijzerdraad opgetrokken hekken denken en zijn pendants van de schilderijen uit de reeks *Der Zaun* die Armando tussen 1995 en 1997 heeft gemaakt. Op een aantal is het hek enigszins golvend verbeeld, net als op sommige doeken.¹²⁰ In relatie tot de gedichten verwijzen ze naar de afrastering van Kamp Amerfoort – één staat in de afdeling die aan het Kamp is gewijd – en naar 'gevangenschap' en het besloten karakter van wat zich in de villa en het Kamp heeft afgespeeld. Het einde van '*hoe ze wisten dat naderhand de nederlaag*', waarna een prent volgt, geeft een voorbeeld van de woord-beeldrelatie die Armando hier postuleert: 'ten slotte terechtwamen achter het hekwerk en dat / er geen uitweg was'.¹²¹

De twee litho's die een spoorlijn afbeelden zijn indexicaal. De gedichten waarbij ze zijn geplaatst, benadrukken de contiguiteitsrelatie van het beeld met het concentratiekamp. In de na-oorlogse beeldende kunst, en ook erbuiten, is het overigens moeilijk om het beeld van spoorrails – of zinspelingen erop – nog los van deze contiguiteitsrelatie te beschouwen. De prenten laten twee-aan-twee lopende, verticale en licht divergerende lijnen zien: (de aanzet tot) rails. Men kan ze ook als pendants van de 'ladders' zien die Armando vanaf het eind van de jaren tachtig heeft gemaakt, al zijn deze onmiskenbaar figuratief en heten ze bovendien *De ladder* of *Leiter*. De tekst onderstreept de verwijzende relatie met 'spoorrails'. Zo thematiseert '*hij weet wanneer destijds de treinen*' op verholde wijze het transport van gevangenen uit het Kamp naar vernietigingskampen in het oosten.¹²² Dat men het beeld ruimer moet interpreteren, blijkt uit de slotregel van '*terloops de kogel*', waarop één van de prenten volgt: 'zo'n vluchtig moment de dood tengevolge'.¹²³ Drie twee-aan-twee getrokken lijnen die naar beneden toe iets uitlopen, zijn hier zichtbaar. Ze kunnen naar spoorrails verwijzen, maar ook naar ladders. Duidelijk is in ieder geval dat 'vertrek' of 'uitweg' wordt verbeeld, terwijl de tekst dit onverbiddelijk logenstraft.

9 De narratieve structuur van *De naam in een kamer*

1 Historische werkelijkheid en mythische verbeelding

In *De naam in een kamer* is de gebeurtenis in villa De Kalkweg uit de specifieke context gelicht en meer algemeen geduid: expliciete verwijzingen naar de historische feiten ontbreken. Ook in de periferie van de tekst staan geen toespelingen op de historische bron, bijvoorbeeld door middel van een voor- of nawoord of een andersoortige toelichting. De bron is





echter geen geheim; Armando heeft er onomwonden naar verwezen in het eerder door mij geciteerde fragment uit het boek van Heymans en in een enkel interview dat ter gelegenheid van de publicatie is verschenen.

Er is sprake van een spanning tussen mystificatie en een schijnbaar realistische presentatie van het verhaal. Het mystificerende karakter ontstaat door het volledige ontbreken van verwijzingen naar de historische werkelijkheid. Door een aantal stilistische elementen krijgt de cyclus echter een realistische sfeer: de chronologische presentatie, de herhalingen die het karakter van feitelijke opsommingen hebben, de schijn van een documentaire, filmische precisie en een realistisch, sober taalgebruik met maar weinig 'verheven' begrippen. *De naam in een kamer* is bovendien minder hermetisch en bevat in verhouding ook minder ongrammaticaliteiten dan de voorgaande bundels.

Het ontbreken van verwijzingen naar de historische context wordt, net als in het overige werk, door het universele karakter van Armando's thematiek gemotiveerd. Omdat Armando in de pers hoegenaamd geen geheim van de historische bron heeft gemaakt, kan men het verhullende karakter ook als een stijlprincipe zien. Verder neemt de dichter stilzwijgend aan dat de lezer inmiddels met zijn thematiek bekend is. Hij bracht dit al eerder naar voren, namelijk in 'Plekken', waarmee de eerste bundeling van de Berlijnse essays opent. De 'plekken' die hij hierin beschrijft zijn woonhuizen in Berlijn die, net als de plek waar *De naam in een kamer* zich afspeelt, door de (recente) geschiedenis beladen zijn:

Een paar meter verder staat een hoekhuis, dat tot voor kort in de steigers stond. Gewoon, een huis. Kan gebeuren. Maar als je zo het een en ander leest en noteert, blijkt dat gewone huis wel toevallig het huis te zijn waar de Rote Kapelle in de oorlog een zender had. Van hen, die niet weten wat de Rote Kapelle was neem ik bij deze hartelijk afscheid.

Zo'n huis is *een plek*. Maandenlang loop je langs zo'n huis, best een aardig huis, hoor, en dan ineens is het een plek. Jammer. Prachtig.¹²⁴

Met behulp van Bloemhofs studie zal ik in de volgende paragrafen verwijzingen in *De naam in een kamer* naar de gebeurtenissen die in april 1945 in villa de Kalkweg plaatsvonden blootleggen. Ook literair werk van Armando en het documentaire *Geschiedenis van een Plek* gebruik ik hierbij als interteksten.

2 Verwijzingen naar de werkelijkheid

De eerste twee afdelingen, 'Het boosaardige huis' en 'De stramme plek', plaatsen de lezer bij wijze van spreken op de weg die hem naar de twee belangrijkste locaties uit de bundel zal leiden. Het onafwendbare karakter van de dramatische gebeurtenissen benadrukt de dichter door de locaties als onontkoombare plekken te presenteren. Hierdoor krijgen ze een mythische allure, vergelijkbaar met het gebruik van een beginkapitaal voor het substantief 'Plek' in de titel van de documentaire en van het boek *Geschiedenis van een Plek*.





De gebeurtenis wordt in het openingsgedicht aangekondigd en heeft hierdoor een onafwendbaar karakter, maar tevens wordt er een spanning in de verhaallijn mee aangebracht. Wat er is voorgevallen blijft vooralsnog onduidelijk en ondanks de gedetailleerde beschrijving kan de lezer de plek niet localiseren:

zijwaarts een buiging kruispunt
van de straatweg op de hoek de ingang
de toegangsweg met slagboom
en dan links hier een landhuis met
kamers en huisraad en daar
een voordeur en een gang naar achteren
naar de tuin een deur de tuin
waar ze terechtkwamen¹²⁵

Elementen uit ‘*zijwaarts een buiging kruispunt*’ wijzen vooruit naar de locaties die in het verhaal belangrijk zijn, de meeste naar villa de Kalkweg. ‘De toegangsweg met slagboom’ heeft betrekking op Kamp Amersfoort. De slagboom bevond zich aan het begin van de smalle bosweg die naar de plaats leidde waar in 1942 het kamp werd ingericht. De toegangsweg, de slagboom, de onverharde bosweg die later met het oog op een betere toegankelijkheid van het kamp verhard werd, komen in alle poëzie en in veel proza voor, bijvoorbeeld in het hoofdstuk ‘De doodskoppen’ uit *De straat en het struikgewas*:

Met de zandweg zou enige maanden later korte metten gemaakt worden, de zandweg werd verhard, omdat het de toegangsweg moest worden naar het kamp. Zo had men besloten en na een besluit volgt meestal een bevel.

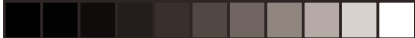
De weg is nog steeds hard. Ik zou het je kunnen laten zien. Er is geen slagboom meer. Ook geen wachthuisje.¹²⁶

De naam in een kamer volgt in grote lijnen de logische chronologie van het historische verhaal zoals het door Bloemhof wordt verteld, aangevuld met wat er (mogelijk) is gebeurd tot en met het moment van de berechting van de daders. Voor het laatste deel moet Armando zijn herinneringen en historische literatuur zoals het boek van Bloemhof, hebben gebruikt. Veel elementen komen ook in *De straat en het struikgewas* en *Aantekeningen over de vijand* voor.

Ook voor de tweede afdeling, die geheel aan het Kamp is gewijd, zal Armando uit zijn herinneringen (en die van andere ooggetuigen) en secundaire literatuur hebben geput. Hier zijn eveneens elementen uit *De straat en het struikgewas*, *Aantekeningen over de vijand* en *Geschiedenis van een Plek* herkenbaar. De substantieven ‘afgraving’ en ‘schietbaan’, bijvoorbeeld, hebben dezelfde beladen status als ‘toegangsweg’ en ‘slagboom’.

De reeks volgt met nauwkeurige precisie de chronologie van de historische feiten, maar er zijn *flashbacks*, *flashforwards*, herhalingen, intermezzi met reflecties op de gebeurtenis, of op





het tijdperk van vlak voor de oorlog, en algemene beschouwingen. Gezien de chronologie 'klopt' het bijvoorbeeld dat pas in het openingsgedicht van de tweede afdeling het verharderen van de toegangsweg naar het Kamp ter sprake komt: in het bovenstaande fragment uit *De straat en het struikgewas* staat immers dat het 'enige maanden later' gebeurde.

De eerste afdeling lees ik als een proloog en de laatste als een epiloog. In de volgende paragraaf geef ik een overzicht van de opbouw van de bundel.

3 Het verhaal van *De naam in een kamer*

In 'Het boosaardige huis', de eerste afdeling, wordt de villa waarin de twee jongens werden gevangen gehouden en vermoord gelokaliseerd en in relatie tot de omliggende omgeving beschreven. De plek van het onheil krijgt een schijn van veiligheid die door onheilspellende elementen onmiddellijk wordt gelogenstraft. Daarnaast wordt over de geschiedenis van het huis verteld, vanaf het moment dat het de verblijfplaats van Heinemanns SD-commando werd, en worden alle belangrijke elementen uit het verhaal aangekondigd, tot en met de begrafenis van de slachtoffers. Eén gedicht is niet verhalend maar algemeen-beschouwend.

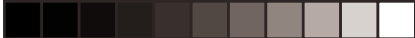
De tweede afdeling, 'De stramme plek', heeft Kamp Amersfoort als onderwerp en is verhalend – alleen de slotstrofe van het laatste gedicht is beschouwend. Net als in de meeste afdelingtitels verbindt Armando een bijvoegelijk naamwoord dat gewoonlijk aan een persoon is voorbehouden met een locatie. De titel is equivalent met de woordverbinding 'stramme vijand' uit het gedicht '*het bericht en de beschrijving*' en werd ook al eerder gebruikt.¹²⁷ Beide woordverbindingen kan men als een verwijzing naar de uitdrukking 'een stramme Pruis' lezen, volgens Van Dale is dit 'iemand die afgemeten in zijn bewegingen is'. Voor de verwijzing van 'stramme' naar 'Duitse soldaat' is 'Pruis' echter voldoende.

Door de strikte afbakening wordt 'het Kamp' als een individueel verhaal binnen het hoofdverhaal gepresenteerd. Het verbeeldt tevens de importantie van begrippen als 'begrenzing', 'afbakening' en 'gevangenschap' voor de hele bundel. In de eerder geciteerde passage uit Heymans' monografie staat dat Armando voordat hij Bloemhofs studie had gelezen, aannam dat de gevangenschap van de twee buurjongens en hun liquidatie op het kampterrein hadden plaatsgevonden. De presentatie van de gebeurtenissen in het Kamp en de villa die aan het toenmalige kampterrein grenst maakt duidelijk dat het om twee 'werelden' gaat die figuurlijk mijlenver uit elkaar liggen, maar letterlijk, en op een andere manier óók in overdrachtelijke zin, nauw met elkaar zijn verbonden.

'*Hoe ze wisten dat naderhand de nederlaag*' beschrijft het Kamp als een gevangenisterrein en een uitzichtloze locatie voor hen die er gevangen werden gehouden, zie bijvoorbeeld de laatste regels: 'ten slotte terechtkwamen achter het hekwerk en dat / er geen uitweg was.' Daarna volgt één van de litho's met een driedimensionale figuur.¹²⁸ Net als de andere litho met een gelijksoortige figuur illustreert het beeld niet alleen het besloten en beklemmende karakter van het Kamp en de villa maar benadrukt het ook de verwantschap tussen de twee locaties.

'Het verhoor', afdeling drie, is volledig aan het verhoor, de marteling, de gevangenschap en de liquidatie van de gevangengenomen mannen gewijd. De afdeling volgt getrouw Bloemhofs





verslag van de historische feiten. Het volgende kan men met behulp van zijn tekst herkennen: de ondervragers willen namen horen; zij blijven aandringen op het noemen van namen; de gevangenen raken door martelingen zwaar gewond aan het hoofd; het verblijf duurt enkele dagen; twee gevangenen slaan door; er wordt gemarteld op het ritme van muziek die door de bewakers wordt gedraaid; iemand krijgt de opdracht een graf te delven en de gevangenen te fusilleren; de gevangenen worden doodgeschoten en in de tuin begraven.

Er zijn enkele ingebedde communicaties, wat in verhalende teksten gewoon is. Ook zijn er enkele algemeen beschouwende gedichten.

De vierde afdeling, 'De lachende macht', is voornamelijk beschouwend. Er wordt als het ware teruggeblikt, waarbij de vraag naar het 'waarom' van wat in het voorafgaande werd verteld, centraal staat. In de volgende afdeling, 'De daders', zet Armando de beschouwing voort en draait het om de vraag wat voor mensen de daders waren. Beide afdelingen zijn kort. 'Wetenschappelijk', is nog korter en bevat slechts één gedicht dat 'schuld' thematiseert.

'Op de vlucht' behandelt dan de aftocht van de bezetters na de capitulatie. De twee gedichten die de afdeling telt, staan in de logische chronologie van het verhaal. In de volgende afdeling, 'De gevangen vijand', gaat het verder: de daders zijn nu opgepakt. 'Op de vlucht' geeft daarna een aaneenschakeling van ingebedde communicaties met een voortdurend wisselend perspectief. De laatste afdeling, 'Het hardhandige begin', is voornamelijk algemeen-beschouwend. Enkele gedichten die het 'einde' van het verhaal vertellen, zijn ingebed: ze behandelen de berechting van de daders en het opgraven van (de) slachtoffers kort na de bevrijding. De feiten waarnaar Armando verwijst kunnen in *Geschiedenis van een Plek* en andere historische publicaties over het Kamp worden teruggevonden. Vele behandelt Armando ook in *Aantekeningen over de vijand* en *De straat en het struikgewas*. Het thema verbreedt zich tot wat de dichter in zijn jeugd zelf heeft kunnen observeren. In de afdeling wordt de discrepantie tussen de verteltijd en de vertelde tijd benadrukt, zie bijvoorbeeld de slotregels van 'ze zijn begonnen met het werk het werk', over het opgraven van slachtoffers: 'gesproken woorden van toen en later / in ernstige eeuwigheid.'¹²⁹ De regels onderstrepen tevens het cyclische karakter van de reeks.

4 'De plek': benamingen voor de plaats van handeling

Voor de locaties gebruikt Armando vrijwel uitsluitend algemene begrippen uit het poëtische basisidoom, zoals 'huis', 'plek', 'kamer(s)' en 'landweg'. Een woord als 'landhuis', bijvoorbeeld, dat hier niet toe behoort, heeft in verband met de historische feiten die aan *De naam in een kamer* ten grondslag liggen en het algemene karakter van de vertelling als het ware de status van een concrete aanduiding.

In *De naam in een kamer* wordt de ruimte gethematiseerd en gesymboliseerd. Het verhaal wordt in de eerste twee afdelingen op een filmische wijze geïntroduceerd waarbij de lezer langzaam langs de plaatsen die belangrijk zijn wordt geleid. Er wordt 'ingezoomd' om locaties van bescheiden omvang te belichten, en het beeld wordt vergroot om de dimensies te verduidelijken van het grotere gebied waarbinnen de locaties zich bevinden. Het beeld gaat





van klein naar groot en weer terug en benadrukt zo de onverschilligheid van de letterlijke zowel als de sociale omgeving. De omvang van het drama dat zich hier heeft afgespeeld wordt als het ware uitgelicht. De dichter verbeeldt er een verontrustend gegeven mee: ergens voltrekt zich een afschuwelijk drama en de onmiddellijke omgeving – hiermee bedoelt hij de mens zowel als de natuur – bekommert zich er niet om. ‘De kamer’ en ‘het huis’ gebruikt Armando vaker als ruimtelijke metaforen om dit te verbeelden. Een voorbeeld is de beschouwing ‘De wildernis’ – de titel is overigens ook een ruimtelijke metafoor – uit *Voorvallen in de Wildernis*, die met de volgende paragraaf begint:

Ik heb het zo vaak beleefd en het kwam herhaaldelijk in m’n schaarse dromen terug:
in het voorhuis werd gelachen en gejubeld, in het achterhuis werd gevochten, vlogen
de kogels om je oren.

De vijand was al binnengedrongen, om elke meter werd gevochten. In het
voorhuis maakte men zo’n lawaai, dat men de gevechten in het achterhuis niet kon
horen. De vijand rukte op en zou weldra ook het voorhuis veroveren. Hier ben ik, zou
de lachende vijand zeggen.¹³⁰

Wanneer vervolgens ‘de vijand’ het ‘voorhuis’ heeft bereikt, reageren de mensen hier onnozel, ongeïnteresseerd en laconiek op zijn verschijning.

De villa en de plaats ervan zijn belangrijk. Armando trekt als het ware grenzen rond deze locatie en het Kamp waarbij hij de ruimtelijke dimensies benadrukt. Het beeld wordt onderstreept met de afdelingtitels en de gepostuleerde relatie van de tekst met de afbeelding op het voorplat en de litho’s uit de bibliothele uitgave. De eerste, met een driedimensionale figuur, heeft, zoals gezegd, een semantische relatie met ‘*zijwaarts een buiging kruispunt*’ en ‘*zijwaarts een laan die de hemel*’ die eraan voorafgaan. ‘*Zijwaarts een buiging kruispunt*’ behandelt namelijk het gevoel van onbegrensdsheid en oneindigheid die een vertrouwde plek oproept en ‘*zijwaarts een laan die de hemel*’ de vernietiging ervan door oorlogsgeweld. De idylle is nu verdwenen:

zijwaarts een laan die de hemel
bestijgt en een hemel die het staal
laat dalen
het wachtwoord zal verwoesting zijn¹³¹

‘*Zijwaarts een laan die de hemel*’ is semantisch verwant met het enige monostichon: ‘*er zit geen licht in de hemel*’.¹³² Armando plaatst de villa en het kamp in de twee gedichten nadrukkelijk tegenover een ‘hemel’ die hij voor de verwoesting verantwoordelijk stelt. De kruisstelling in regel een en twee en de /a/assonantie onderstrepen in ‘*zijwaarts een laan die de hemel*’ de komst van een onafwendbaar onheil van ‘boven’. De verwijzing naar de realiteit verbindt de dichter aan een bijbelse metafoor. Net als in gedichten uit voorgaande bundels





valt er ook nu weinig goeds uit de hemel te verwachten. De vergelijking van ‘*er zit geen licht in de hemel*’ met het formeel en semantisch verwante monostichon ‘*lege hemel, evenbeeld*.’ uit *Tucht* maakt duidelijk dat in *De naam in een kamer* ‘de hemel’ een iets andere dimensie heeft omdat de verhouding van het lyrisch subject tot de hemel er schijnbaar minder toe doet.¹³³ Het lyrisch subject van *De naam in een kamer*, minder prominent aanwezig dan in de voorgaande bundels, spiegelt zich kennelijk niet meer aan ‘de hemel’ of zijn bewoner: de bijbelse God waar ‘hemel’ als beeld voor kan worden gebruikt.

5 De lyrische personages

In *De naam in een kamer* wordt veel spreektaal geparafraseerd, waarbij vaak niet duidelijk wordt wie er aan het woord is. Zie bijvoorbeeld de op elkaar volgende gedichten, waarvan ik het eerste eerder in dit hoofdstuk al aanhaalde:

ze zochten vrolijk weet je nog ze
waren lachend op zoek je weet toch
dat ze vrolijk een onderkomen dat ze
lachend op jacht gingen het is bekend
dat ze opgetogen waren dat ze
lachen en vrolijk zijn op zoek naar
een boosaardig huis

u moet weg hij zei dat we
weg moeten zei hij dat we weg moeten ja
we moeten weg u moet we moeten
plaats maken daar komen ze aan

we moeten ons haasten ze staan te wachten
ze willen het huis bewonen
waar moeten we heen¹³⁴

Met behulp van Bloemhofs tekst begrijpt men dat ‘ze’ hier verwijst naar Heinemanns commando dat op zoek is naar een kwartier in Amersfoort. Met de parallelle herhalingen ‘weet je nog’, ‘je weet toch’ en ‘het is bekend’ is ‘*ze zochten vrolijk weet je nog ze*’ als een onbekommerde herinnering ‘vermomd’.

De twee gedichten zijn voorbeelden van de nauwe thematische en idiomatische relatie die er is tussen *De naam in een kamer* en het overige literaire werk, waarin ook veelvuldig naar de nazi’s die onbezorgd en opgewekt hun werk hebben verricht, wordt verwezen. Zij hebben overigens veel weg van de duivel zoals Armando deze beschrijft in de passage uit ‘De duivel’ die ik hier voor de duidelijkheid herhaal:





De duivel is een akelig iemand met bokkenpoten en op z'n hoofd heeft ie hoorntjes, maar die zijn niet altijd te zien omdat ie waarschijnlijk een puntmuts draagt. De vraag is: waar komt de duivel vandaan.

Ja, goed dat je het vraagt, waar komt ie eigenlijk vandaan. Dat weet men dus niet, wat men wel weet is dat ie heel goed van pas komt en een belangrijke plaats in de schepping inneemt.¹³⁵

'De bezetter' is bij Armando iemand in vermomming; zijn goedgegluimdheid is als het ware een 'puntmuts' waaronder 'hoorntjes' zijn verscholen. Zijn 'bokkenpoten' zijn de soldaten-schoenen met ijzerbeslag waarop in *De straat en het struikgewas* de aandacht wordt gevestigd, en ook de 'klauwen' en 'hoeven van graniet' uit '*paarden hebben klauwen en dragen*' uit *De hand en de stem*.¹³⁶ Waar hij nu eigenlijk vandaan komt weet men niet; hij is een soort mythologisch wezen, zeker in de perceptie van de jongen die de ik-verteller van *De straat en het struikgewas* tijdens de Duitse bezetting was. Ook in *Aantekeningen over de vijand*, waarin uitgebreid naar hun zorgeloze gedrag wordt verwezen – het boek thematiseert immers 'de vijand' – en in *De straat en het struikgewas* is er aandacht voor de diabolische goedgegluimdheid van de bezetter. Het zoeken naar een villa als onderkomen wordt in beide geschriften als een onbezorgde klus voorgesteld. Het hoofdstuk uit *De straat en het struikgewas*, waaruit ik in dit verband citeer, heet ondubbelzinnig 'De aanwezigheid':

Ik heb ze toch zelf rond zien rijden: twee, drie jonge officieren, ze hadden kennelijk de opdracht een landhuis, een villa te zoeken voor hun dienst, welke die ook geweest moge zijn. Ze hadden een lijst bij zich van villa's die leeg stonden of die ze konden laten ontruimen. Was dat geen prachtige opdracht? Je kon aan ze zien dat ze er schik in hadden. Ze lieten de chauffeur wachten, liepen om het huis heen, keken naar binnen, gingen in en uit, maar nee, dit was niks voor ze, het huis was te verwaarloosd, ze gingen lachend op zoek naar het volgende.

Die hebben het toch fijn gehad, of niet soms.¹³⁷

'Ze zochten vrolijk weet je nog ze' en 'u moet weg hij zei dat we' verwijzen dus niet expliciet naar het commando van Heinemann en de villa aan de Laan 1914 in Amersfoort, maar ook naar andere daders en 'schuldige plekken'. In *Aantekeningen over de vijand* wordt op een vergelijkbare wijze de zorgeloosheid van uitvoerenden wier taak het was om een villa te vorderen beschreven. In het volgende fragment wordt de naam niet genoemd, maar is het duidelijk dat het over het Haus der Wannseekonferenz gaat, waar in januari 1942 veertien topambtenaren uit de ministeriële bureaucratie en van de ss hebben beraadslaagd over de organisatorische uitvoering van de beslissing om de Europese joden naar het oosten te deporteren en te vermoorden. Het fragment dat als een zorgeloze brief aan een moeder is vermomd, bevat dezelfde elementen als *De naam in een kamer*: onbekommerdheid, beslotenheid, geheimzinnigheid, 'het wel en wee' – dat in 2005 als boektitel zal terugkeren – en het 'schuldige landschap' in de gedaante van het meer waarop het uitzicht vanuit de villa inderdaad prachtig is:





Hier rijden we dus *behoedzaam* de hoek om, door het grote, smeedijzeren hek de oprijlaan in, en daar ligt het huis met de grijze pilaren, waar we in alle rust over het wel en wee van de medemens gaan beslissen. Prettig. We zullen, daar twijfel ik niet aan, erg verwend worden met eten en drinken. Er is ons beloofd dat er heel wat bedienend personeel (betrouwbaar personeel natuurlijk) voor ons klaarstaat, dat geen woord van onze gesprekken kan horen, want we praten achter gesloten, zorgvuldig bewaakte deuren.

Vindt u niet, moeder, dat het uw zoon goed gaat als hij dit mag meemaken? Ik verwacht dat je trots op me bent. Overigens, moeder, was ik al eens eerder in dit landhuis: de kamers, waar wij zullen praten, waar wij onze besluiten zullen nemen, bevinden zich aan de achterkant, we zullen een heerlijk uitzicht op het meer hebben.¹³⁸

De lyrische personages uit *De naam in een kamer* zijn een aantal leden van Heinemanns commando, de gevangenen uit de villa, bewakers en gevangenen uit het Kamp, andere bezetters en het lyrisch subject. Zij worden niet met name of met hun functie genoemd en voornamelijk met 'we', 'ze', 'ik' en 'hij' aangeduid. Net als in *Tucht*, *De Veldtocht* en *De hand en de stem* zijn het allen mannen en het corpus substantieven dat Armando voor hen hanteert, is nog kleiner dan in de voorgaande bundels. Het bevat bovendien zonder uitzondering algemene begrippen. 'Vijand', 'daders' en 'doden' komen het meest voor. 'Machthebbers', 'gevangene', 'menigte', 'meneer' en 'mensen' worden één- of tweemaal gebruikt.

De 'daders' worden vaker genoemd dan de 'slachtoffers' en hun schaarse benamingen komen vaker voor. 'Vijand' wordt het meest gebruikt: zestien keer. In de vertelling geldt het als een algemenere en meer onschuldige aanduiding dan 'daders', dat trouwens zesmaal wordt gebruikt. Het substantief 'slachtoffer(s)', of een synoniem, is volledig afwezig. Het wordt vervangen door éénmaal 'gevangene' en verder door 'doden', dat net zo vaak als 'daders' voorkomt.

Terwijl de geschiedenis van twee buurjongens de aanleiding voor de cyclus vormde, heeft Armando het woord 'jongen(s)' niet gebruikt en kan men hen nauwelijks van de andere slachtoffers onderscheiden. Net als de overige slachtoffers worden de jongens met de pronomen 'ze', 'hij' en 'wij' aangeduid. Het volgende gedicht is het enige waarin 'jij' en 'hij' mogelijk naar hen verwijzen:

jij bent er en hij was er ook hij had
waarom de naam genoemd en
het zou eindelijk afgelopen zijn en misschien
de vrijheid en de boslucht en de
vogels en de verlossing van de pijn

noem de naam noem de naam¹³⁹

Met behulp van de interteksten is het mogelijk om de slachtoffers en de daders van elkaar te onderscheiden: de grens tussen hen is strenger getrokken dan in de voorgaande bundels.





Eerder verwezen ‘de jongen’ of ‘het kind’ steeds naar de jeugd van het subject. In *De naam in een kamer* is dit niet het geval. Het is echter evident dat de herinnering van de ik-verteller aan zijn jeugd steeds van invloed is op hetgeen hij vertelt.

Het substantief ‘gevangene’ komt uitsluitend voor in ‘*ze hebben de dag van vandaag ze*’:

ze hebben de dag van vandaag ze
staan vandaag voor de spiegel bewegen zich
voorwaarts
ze drinken en vooruit
hoe zal het worden vandaag
wie zal ik zijn en zie
daar is de buitenwereld en het buitenlicht
en de gapende macht en zie
je kunt mij horen als ik spreek
er wordt naar mij geluisterd

vandaag de dag van de daad
de grimas van de gevangene
de ondergang in een handomdraai¹⁴⁰

De afstand van het vertellend subject tot ‘de daders’, die zoals meestal slechts met ‘ze’ worden aangeduid – of waar met ‘de daad’ naar wordt verwezen – blijkt uit de eerste regels die gaan over hun voorbereidingen op het martelen. ‘Ze / staan vandaag voor de spiegel’ heeft de functie van een *topos*: ‘spiegel’ is op deze plaats een symbool voor ouderschap in de betekenis van transformatie of verkleeding: de dader *verbeeldt* de dader. Het is een soort toneelspel, niet lichtzinnig, maar een spel dat gaandeweg zal evolueren tot een gruwelijke, danteske nachtmerrie. In die zin is het vergelijkbaar met de zorgeloze zoektocht naar een villa die men kan vorderen. De *topos* verwijst ook naar de verwisselbaarheid van dader en slachtoffer. Al worden beide personages duidelijk onderscheiden, dit aspect wordt wel degelijk gethematiseerd.

In ander werk is het meestal het lyrisch subject dat zich spiegelt en de spiegel symboliseert dan *zijn* dubbele identiteit van slachtoffer- en ouderschap. Nu zijn het de bezetters die van daders in slachtoffers veranderen. Het staat in de voorlaatste afdeling centraal. Overigens is hiervan bij de bevrijding van Kamp Amersfoort in letterlijke zin sprake geweest toen de bewakers met de gevangenen van plaats moesten verwisselen.

De tweede strofe beschrijft wat ‘ze’ vandaag zullen zien: ‘de grimas van de gevangene.’ Ook ‘de gevangene’ wordt met distantie beschreven, namelijk als iemand die verborgen zit achter zijn ‘grimas’. Het substantief is afgeleid van het gotische woord voor ‘masker’, dat onder andere een toneelattribuut is.¹⁴¹ De strofe zinspeelt tevens op de aanstaande dood van ‘de gevangene’ en zijn lotgenoten en het codewoord ‘handomdraai’ benadrukt dit.

De verbeelding van het ouderschap als een gedaanteverwisseling komt op meerdere plaatsen





voor, het is een belangrijk motief dat laat zien dat 'oorlog' duistere kanten van de mens naar boven brengt en macht en slechtheid in ieder individu aanwezig zijn. Met behulp van de volgende passage uit *De straat en het struikgewas* kan men het beeld verdiepen. Het gaat hier over 'onze soldaten', maar gelijksoortige observaties doet Armando in het boek ook met betrekking tot 'de vijand'. Zij zijn immers verwisselbaar:

Men sprak van 'onze soldaten', van 'onze jongens'.

Toen de vijand er goed en wel was hielden 'onze soldaten' op te bestaan. Ze moesten hun uniformen uittrekken en als een soldaat z'n uniform uittrekt en verwisselt voor gewone kleren, burgerkleren, dan is ie geen soldaat meer.

Het was eigenlijk je reinste verkleedpartij.¹⁴²

Voortdurend komt, zowel in *De naam in een kamer* als in het proza, naar voren dat deze gedaanteverwisseling bepaald niet onschuldig was. Zie bijvoorbeeld een andere passage uit *De straat en het struikgewas* waarin de Duitse bezetters aanvankelijk op een mythische, heroïsche wijze worden verbeeld – onder andere met 'ze liepen op ijzeren voeten'. Hun uiterlijke verschijning verleidt de Nederlandse jongens hen te imiteren, en dus ook aan de 'verkleedpartij' mee te doen. Vervolgens wordt het beeld met kracht ontzenuwd. De passage is zeer poëtisch, ook dit contrasteert op bedrieglijke wijze met de inhoud:

Ze liepen op ijzeren voeten. Ze hadden ijzeren voeten.

Ze hadden ijzerbeslag onder hun laarzen. Daarom dreunden ze. Wij ook trouwens. We hadden hun voorbeeld gevolgd, elke schoenwinkel verkocht plotseling ijzerbeslag. We vonden het stoer, zeg maar eerlijk.

Ze zijn jong, ze gaan in het grijs gekleed. Ze stampvoeten. Ze weten van geen wijken. Het lijkt wel of ze om hulp roepen.

Geen duimbreed.

Ze schreeuwden. Ook als ze met elkaar spraken schreeuwden ze.

Het waren soldaten. Het waren in ieder geval geen fabeldieren. Het waren soldaten, dat weet ik zeker.¹⁴³

Overigens maakte Armando met Cherry Duyns in 1982 voor de VPRO-televisie de film *De gedaanteverwisseling / Die Verwandlung*.

Dat slachtoffers uit *De naam in een kamer* verbeeld zijn als personages die zo mogelijk nog gezicht- en naamlozer zijn dan in eerdere teksten, verwijst naar het martelen om namen los te krijgen. Dit wijst tevens vooruit naar hun dood, wat door het vertelperspectief verduidelijkt wordt – de vertelling wordt achteraf gedaan – maar er is ook een elegisch element: van het begin tot het eind wordt er immers om hun dood gerouwd.





In de voorlaatste afdeling, 'De gevangen vijand', staat de transformatie van de daders in slachtoffers – na de capitulatie – centraal. Het bevat de meest duidelijke thematische en formele overeenkomsten met passages uit *Aantekeningen over de vijand* en *De straat en het struikgewas*. Net als in 'ze hebben de dag van vandaag ze' gebruikt Armando wederom het beeld van de gedaanteverwisseling: de dader identificeert zich hier met zijn slachtoffer en dader- en slachtofferschap zijn verwisselbare identiteiten. Zie bijvoorbeeld:

niemand weet wie ik zal zijn wie ik was
u overschat mij
ik ben radeloos ik was een ander

geef mij touwen
bind mij vast dood mij niet
ik ben onschuldig ik ben de vijand¹⁴⁴

Duidelijk is dat hier een 'vijand' spreekt. Gedichten uit 'De gevangen vijand' en verwante passages uit *De straat en het struikgewas* komen thematisch, maar ook formeel overeen met de zonder commentaar weergegeven monologen uit *De ss'ers*. De oud-ss'ers presenteren zich in het boek bijna zonder uitzondering als slachtoffers. Ik noem één onderwerp dat de dichter in alledrie de teksten herhaaldelijk aansnijdt: de vermeende onschuld van de daders die immers in opdracht van anderen hadden gehandeld:

waarom mag zou dat niet mogen
het is toch oorlog wat wilt u wat
wilt u toch van mij
ik ben een kruimel ik ben een kleine
schakel ik ben een deel van het raderwerk
ik ben de trage tredmolen van de toekomst
is mij vanuit de hoogste hoogte gezegd¹⁴⁵

Het komt overeen met een lang 'citaat' van een oud-politieman uit *De straat en het struikgewas*, waarvan ik hier een fragment geef. Net als in *De ss'ers* is er geen commentaar van de verteller:

'Natuurlijk heb ik joden opgehaald, dat hebben alle agenten moeten doen. Dacht je dat ik dat voor m'n plezier gedaan heb. Ik ben helemaal geen kwaadaardig iemand, ik ben juist nogal sentimenteel, ik ben heel zachtmoedig van aard, vraag het maar aan m'n vrouw. Ik heb heus wel eens thuis m'n hoofd in de schoot van moeder de vrouw gelegd en gezegd: ik kan en wil er niet mee doorgaan. Maar dan zei ze: als jij het niet doet dan doet een ander het en dan ben jij je baan kwijt. Daar had ze natuurlijk gelijk





in. Wij moesten toch doen wat onze meerderen ons opdroegen, dat was toch onze plicht.

‘Ik kan me nog herinneren dat een van onze meerderen ons op een dag bijeenriep en zei dat de bezetter wilde dat er vandaag zeventig joden opgehaald werden en hij zei er bij dat het er godverdomme geen negenenzestig, maar zeventig moesten zijn, anders kreeg hij weer op z’n flikker. Nou, dan gingen we maar weer op pad. Diezelfde meerdere is na de oorlog als een verzetsheld gevierd. Wij politieagenten wisten wel beter, maar wie zou ons willen geloven. Onze meerderen waren in de positie al het belastende materiaal te doen verdwijnen. Wij niet.

‘Ach, ik zou je lange verhalen kunnen vertellen wie er allemaal bij ons op de politiepost kwam om te vertellen waar joden verborgen zaten. Ook de namen van bekende mensen uit de onderwereld, die na de oorlog rondbazuinden dat ze zo dapper geweest waren.

‘Dat er veel op mij afgeschoven is moeten degenen die mij veroordeelden ook geweten hebben, maar die konden niet anders. Hier kijk, een prentbriefkaart, met Kerstmis gekregen, die krijg ik ieder jaar sinds ik uit de gevangenis ben, hier, van de rechter die mij veroordeeld heeft. Voor mij en m’n vrouw. Dat zegt toch wel iets of niet soms. Een echte schurk stuur je toch niet ieder jaar een kaart, is het wel. [...]’¹⁴⁶

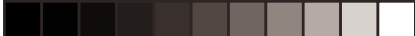
Na ‘*niemand weet wie ik zal zijn wie ik was*’ is een litho met een hekwerkachtige tekening geplaatst. De horizontale lijnen zijn grilliger getrokken dan op de voorgaande en er zijn meer lijnen. Daarna komt ‘*en ik heb nog we zijn we hebben*’ waarin een spreker ontkent dat hij ooit heeft gevochten. Hij bewaakte namelijk slechts ‘het prikkeldraad’. Het grillige lijnenspel kan men beschouwen als een commentaar op de monologische stellingen:

en ik heb nog we zijn we hebben
nooit hoeven vechten
we moesten hier we moesten
het prikkeldraad bewaken

met een mantel van de macht met
de rimpels van de deftige dood en de
versierselen van een plechtig verleden¹⁴⁷

De tweede strofe lees ik als een conclusie of oordeel en het is eerder een toevoeging van de lyrische verteller dan een formulering van ‘de gevangen vijand’. ‘Mantel van de macht’, ‘rimpels’ en ‘versierselen’ wijzen opnieuw op het beeld van de gedaanteverwisseling of verkleeding, dat hier de ontluisterende betekenis van een *demasqué* krijgt. Hierdoor past ook ‘deftige dood’ treffend in het woordveld. De afdeling als geheel is een ontmaskering: in vergelijking met de almachtige positie die hij in het voorgaande bekleedde, wordt ‘de vijand’ hier bijzonder ontluisterend verbeeld.





6 Het vertellend lyrisch subject

De naam in een kamer heeft een auctoriale verteller: een lyrisch subject dat niet in het verhaal dat hij vertelt participeert en nog minder 'zichtbaar' is dan het subject uit de voorgaande bundels. Toch moet men hem als dezelfde mannelijke protagonist zien.

In *De naam in een kamer* is hij primair de verteller. Zoals typerend voor een auctoriale verteller, lardeert hij zijn verhaal met beschouwingen, meningen en 'universele waarheden'. Hoewel hij geen acteursrol heeft en nergens uit blijkt dat hij ooggetuige was bij hetgeen hij beschrijft, wil ik hem om de volgende redenen toch een getuige-verteller noemen: hij is namelijk als 'ik' in de cyclus aanwezig, zijn verhaal moet men als een getuigenis beschouwen en hij geeft blijk van emotionele betrokkenheid. Uit mijn analyse wordt bovendien duidelijk dat zijn jeugd zich op dezelfde plaats en op hetzelfde moment als de gebeurtenissen in de villa en het Kamp heeft afgespeeld. Hij identificeert zich (om deze reden) met de slachtoffers en benadrukt bijvoorbeeld in het slotgedicht '*ja het is lang geleden*' dat hij de plaats van de wandaden waarover hij zojuist heeft verteld, niet zal verlaten:

ja het is lang geleden
ga maar
wees voorzichtig ga maar weg

kijk es naar buiten en keek
naar de wolken
gaan jullie maar ik blijf hier
waar het gebeurde¹⁴⁸

De lezer kan zelf de reden invullen: hij wil blijvend getuigen. Dichtregels als 'ik ga als laatste mezelf met dezelfde stap' – waarin trouwens ook sprake is van verdubbeling van het subject – en 'ja het is lang geleden' benadrukken verder ook het cyclische karakter van de verzameling.¹⁴⁹ Overigens wordt pas na lezing van het slotgedicht duidelijk dat men de 'ik' uit 'ik ga als laatste mezelf met dezelfde stap' als verwijzend naar het subject moet lezen. De regel komt uit '*wij gaan ten onder wij gaan*' waarin in de overige regels de slachtoffers, met 'wij' aangeduid, het grammaticale subject zijn. Regel vijf maakt duidelijk dat het subject zich bij deze acteursgroep heeft gevoegd:

wij gaan ten onder wij gaan
als straks de hoop vervlogen is
de menigte buiten in het stof ons verachtend
wij gaan stil en statig
gaan we als ik vraag
we gaan gisteren als het mocht
ik ga als laatste mezelf met dezelfde stap





De referenties aan het subject zijn schaars en nog meer verhuuld dan in de voorgaande bundels. Vaak is het moeilijk vast te stellen of het pronomen 'ik' ernaar verwijst. Het gebruik van andere pronomina om het te benoemen, bijvoorbeeld 'men' – het komt in andere bundels regelmatig voor – is ook hier aan de orde.

'Ik' is echter een van de meest frequente woorden. Meestal staat het in een ingebedde communicatie en verwijst naar een 'dader' of 'slachtoffer'. Het lyrisch subject verschijnt pas aan het eind van de reeks ondubbelzinnig als een ik-personage, namelijk in het hierboven geciteerde '*ja het is lang geleden*' en in '*ik ben het kwijtgeraakt het werd weggegrist*'.¹⁵⁰ Naar analogie met de voorgaande bundels waarin Armando 'ik' en 'hij' beide gebruikt om het subject aan te duiden, kan men verder 'hij' in '*hij weet wanneer destijds de treinen*', dat ook aan het einde is geplaatst, dezelfde betekenis toekennen.¹⁵¹

De eenregelige slotstrofe van '*geen goed woord niet het juiste woord*' dat ongeveer in het midden staat, laat zien hoe moeilijk het in sommige gevallen is om de 'ik' met het subject te identificeren.¹⁵² Bij de interpretatie van '*ja het is lang geleden*' en '*ik ben het kwijtgeraakt het werd weggegrist*' moet ik van intertekstuele relaties met het eigen poëtische oeuvre gebruik maken. Voor de interpretatie van bijvoorbeeld '*geen goed woord niet het juiste woord*' is dit ook het geval, maar ligt de zaak nog iets gecompliceerder.

'*Geen goed woord niet het juiste woord*' staat in 'Het verhoor'. Nadat men in gedichten ervoor heeft kunnen lezen dat de gevangenen in de villa zijn omgebracht, volgt de slotstrofe: 'hoe oud ben jij zijn zij geworden.' 'Zij' verwijst ongetwijfeld naar de slachtoffers, wellicht naar de buurjongens uit Armando's jeugd. Van 'jij' kan dit niet met zekerheid worden gezegd. Het is immers ook mogelijk dat het naar een willekeurig persoon verwijst die wordt aangesproken en met 'zij' wordt vergeleken. Omdat de regel als eenregelige eindregel is benadrukt, het gedicht een centrale positie inneemt, er verder nergens een vraag aan een enkel individu wordt gesteld en de reeks zich bovendien naar het einde toe sterk introspectief ontwikkelt, kan men 'jij' evengoed als een zinspel op het lyrisch subject lezen. Het zelfreflectieve karakter van de vragen zonder vraagtekens bij Armando pleit tevens voor deze interpretatie. Op deze manier gelezen wordt in de dichtregel op subtiële wijze de identificatie van het subject met de slachtoffers naar voren gebracht. Een andere mogelijkheid is dat 'jij' hier op 'de Duitse soldaat' slaat. Een argument voor deze interpretatie is '*de stank van de jas en de vraag*', dat hier onmiddellijk op volgt en dat men tegen de achtergrond van *De hand en de stem* en het slotgedicht uit *Het plechtige, het donkere*, waarin 'de moord' centraal staat, kan duiden.¹⁵³ Het gedicht heeft ook een relatie met de litho's die Armando bij *De hand en de stem* heeft gemaakt. '*De stank van de jas en de vraag*' moet men volgens mij als de bekrachtiging van de zelfreflectie in het voorafgaande '*geen goed woord niet het juiste woord*' en als een *traît d'union* tussen de beide moorden begrijpen:

de stank van de jas en de vraag
waarom de hand gebarsten waarom
de vloer bezaaid met het sap
van de hand.¹⁵⁴





10 Verwijzingen naar de Bijbel

In *'hij weet wanneer destijds de treinen'* kan 'hij' weer op het lyrisch subject betrokken worden:

hij weet wanneer destijds de treinen
uit medelijden denkt hij kent hij
de treinen en de afstanden
hijgend van west naar oost
kent hij
de geheimen van de trein

hij komt de doden niet nader
kan de doden niet bereiken
niet aanraken niet
tot leven wekken ofschoon de doden
hardop bestaan
het is te horen en te zien ze zijn bedolven en
verbrand
ze leven luider dan ooit¹⁵⁵

In de eerste strofe vertelt het lyrisch subject dat hij ooggetuige is geweest van de treinen die naar het oosten reden. In de tweede getuigt hij van de doden die destijds werden vervoerd. Om het gedicht te kunnen begrijpen moet de lezer kennis van de historische feiten hebben en weten dat er gevangentransporten van de concentratiekampen naar de vernietigingskampen in het oosten waren. Dit geldt ook voor Kamp Amersfoort. De treinen en het vervoer worden suggestief beschreven in regels met veel lege plekken, maar woordverbindingen als 'de afstanden' 'hijgend van west naar oost' en 'de geheimen van de trein' zeggen voldoende. Het 'tot leven wekken' van de doden kan men, zoals in voorgaande bundels, als een zinspeeling op de opstanding lezen. Van het verlangen hiernaar, een constante in Armando's poëzie, blijft hier slechts de nuchtere constatering over dat het subject er niet toe in staat is. Het heeft geen goddelijke identiteit meer en lijkt zich ook niet, zoals eerder, met Jezus – of een andere 'goddelijke' figuur – te vereenzelvigen.

Het monostichon *'er zit geen licht in de hemel'* lees ik, mede in relatie tot eerdere verwijzingen, als een zinspeeling op Gods verblijfplaats of God zelf. Een similair beeld komt terug in 'en keek naar de wolken' uit het reeds geciteerde slotgedicht *'ja het is lang geleden'*, dat hierna als het ware concluderend besluit met: 'gaan jullie maar ik blijf hier / waar het gebeurde'. Het subject richt zich met deze woorden waarschijnlijk tot de lezers, die 'overlevenden' zijn. De eerste regels, 'ja het is lang geleden / ga maar', lijken een milde verzuchting, geslaakt naar aanleiding van een veel gehoorde, misschien zelfs algemene opinie dat 'de oorlog' zo lang geleden is en dat herdenken wellicht niet meer zinvol is.





In *De naam in een kamer* staan ‘de daders’ centraal. In verwijzingen naar hun ideologie en beweegredenen valt het gebruik van de substantieven ‘woord’ en ‘taal’ op. *Ze zijn begonnen met het werk het werk*’ beschrijft hoe ‘de vijand’ na de Duitse capitulatie stoffelijke resten van slachtoffers van het Kamp moest opgraven, en eindigt daarna met een soort slotverklaring:

ze werden gedood nee ze werden vermoord nee ze
moesten gedood worden
het was de vijand van de vijand
gesproken woorden van toen en later
in ernstige eeuwigheid¹⁵⁶

Met de twee laatste, plechtig geformulerende regels zinspeelt Armando op het geloof van de nazi's in hun ideologie en wijst hij erop dat toekomstige ideologieën ook weer ‘gelovige’ aanhangers zullen krijgen. Na de regels klinkt als het ware een onuitgesproken ‘amen’. ‘Gesproken woorden’ en ‘ernstige eeuwigheid’ doen aan de katholieke liturgie denken, bijvoorbeeld de priesterlijke dankzegging: ‘Want van U is het koninkrijk, en de kracht en de heerlijkheid, in eeuwigheid, amen.’

Het nazisme wordt als een hogere macht beschreven; dit is niet nieuw, maar het is niet louter een zinspeling op de hiërarchische structuur van de beweging. In *‘het was bedrog voordat het doodslag werd’*, bijvoorbeeld, wordt de schuld wederom door ‘de daders’ op hun opdrachtgevers – zogenaamd de werkelijke machthebbers – afgeschoven: ‘zijn we werkelijk van bovenaf bedrogen’.¹⁵⁷ Een ander voorbeeld komt ook uit de mond van een ‘dader’: ‘is mij vanuit de hoogste hoogte gezegd’.¹⁵⁸ Met woorden en woordverbindingen als ‘mantel van de macht’, ‘deftige dood’ en ‘versierselen van een plechtig verleden’ uit het reeds geciteerde *‘en ik heb nog we zijn we hebben’* wordt het nazisme als een quasi-religie beschreven. Met ‘hoogste hoogte’ wordt zeer waarschijnlijk Hitler aan God gelijkgesteld.

Ook in de afdeling ‘De gevangen vijand’, waarin de daders hun ideologie achteraf verdedigen, wordt het nazisme als een godsdienst verbeeld:

we luisterden we verstonden
met hoofd en arm omhoog met open mond
er was een groot geluid dat sprak
ik zeg u er is een vijand
hoor u is een vijand beschoren

we gaan land veroveren we gaan
een wereldreis maken¹⁵⁹

De eerste strofe is een evidente verwijzing naar partijbijeenkomsten waarbij de aanhangers de nazigroet brachten en vol bewondering naar de stem van hun leider luisterden. In relatie tot de in *Tucht* behandelde thematiek kan men *‘we luisterden we verstonden’* tevens lezen





als de verheerlijking en 'vrees des Heren' van de Israëlieten die de stem Gods vanaf de Sinai hoorden klinken, of van Jezus' volgelingen die naar zijn predikingen luisterden. In het evangelie van Matteüs wordt beschreven hoe Jezus, nadat hij veertig dagen in de woestijn was verbleven – waar de duivel hem had bezocht en geprobeerd had hem te verleiden – op een berg de wet verkondigde. Bij het weergeven van de predikingen, ook bergrede genoemd, wordt in Matteüs veelvuldig de epistrofische aanhef 'maar (of voorwaar) ik zeg u' gebruikt.¹⁶⁰ In verband met '*lie-ve vijand, hier begint de grens*' uit *Tucht* wees ik reeds op het vijfde hoofdstuk van het evangelie van Matteüs. Ook '*we luisterden we verstonden*' moet men formeel en semantisch in verband hiermee lezen:

Maar Ik zeg u: Hebt uw vijanden lief en bidt voor wie u vervolgen, opdat gij kinderen moogt zijn van uw Vader die in de hemelen is; want hij laat zijn zon opgaan over bozen en goeden en laat het regenen over rechtvaardigen en onrechtvaardigen. Want indien gij liefhebt, die u liefhebben, wat voor loon hebt gij? Doen ook de tollenaars niet hetzelfde? En indien gij alleen uw broeders groet, waarin doet gij meer dan het gewone? Doen ook de heidenen niet hetzelfde? Gij dan zult volmaakt zijn, gelijk uw hemelse Vader volmaakt is.¹⁶¹

In '*lie-ve vijand, hier begint de grens*.' kritiseert Armando, zoals ik reeds stelde, de betekenis die Jezus aan de naastenliefde geeft. Hij problematiseert in het gedicht dader- en slachtofferchap, goed en kwaad en liefde en haat. In *De naam in een kamer* identificeert het subject zich niet met Jezus, zoals in *Tucht*. Niet zijn 'schuld' is hier het hoofdthema, maar de schuld van 'de daders'. Er wordt op gewezen dat de nazi's hun leider aanhingen als ware hij Jezus en haat en vernietiging predikten als ware het liefde. De dichter kritiseert navolging, machtsvertoon en leiderschap. Het gedrag van de heersers krijgt nadruk; de inhoud van hun boodschap doet er in wezen weinig toe. Met de bijbelse intertekst lijkt de dichter er bovendien op te wijzen dat zijn kritiek ook Gods wetten geldt, hij laat immers 'zijn zon opgaan over bozen en goeden.'

In verband hiermee moet men ook de betekenis van 'het woord' en 'de naam' in de cyclus begrijpen. Armando problematiseert hier wederom de ontologische status van de taal. De 'daders' hebben in het verhaal maar één doel: het loskrijgen van namen. Aan 'de naam' wordt in de reeks door 'de daders' een onaantastbare status toegekend. 'De naam' kan goed of fout zijn en 'beslist' daarmee over leven en dood, zie een regel als: 'geen goed woord niet het juiste woord.'¹⁶² De dichter kritiseert deze status en verlangt daarom, op het moment dat 'de naam' is gegeven, de naam weer terug. 'De naam' staat voor 'de daders' op hetzelfde niveau als 'het woord'. Beide begrippen hebben een semantische relatie met 'macht'. In '*wie waren ze*' gaat het om identiteit. De identiteit van de daders en van de slachtoffers bestaat in de taal:

wie waren ze
ze klakten met hun tong en kusten de zweep
waar kwamen ze vandaan

ze kwamen van verre





een klein dorpje een stadje het platteland
daarvandaan
ver weg
waar ze vandaan kwamen werd vermeld
was opgeschreven is achterhaald
ze werden opgespoord
waar kwamen ze vandaan wie waren zij

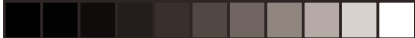
geef terug geef de naam terug¹⁶³

In de afdeling die naar hem is genoemd, benadrukt de ‘gevangen vijand’ het belang van ‘het woord’:

geef mij het stevige boek geef de letters
en het handschrift dat ik ooit geleerd heb
laat mij schrijven wat mij bezielde
wat ik teweegbracht en hoe ik mijn armen bewoog hoe
men mij kleding en schoeisel hoe ik bewapend en
trots men mij bewonderde mij liet begaan
en dat ik een kaarsrechte loopbaan had¹⁶⁴

De betekenis van ‘de naam’ en ‘het woord’ verdiept Armando in *De naam in een kamer* door de gepostuleerde relatie met de bijbelse betekenissen. Ondersteund door de bijbelse symboliek in de vorige bundels, krijgt ‘de naam’ ook hier een semantische relatie met God en ‘het woord’ met ‘het woord Gods’.





VII Medeplichtig aan de dood en opstanding van 'de Duitse soldaat': een analyse van 'Vorstin der machtelozen' in verband met het passieverhaal en de rol die Maria Magdalena hierin vervult

Vorstin der machtelozen

(1)

vorstin der machtelozen,
verloren haar beeld dat van geen sterven wist
en toch de dood bezong, haar macht, waarvan
zij wist te winnen.

(2)

zij vormen groepen.
moedig stormen zij naar voren, stenen stemmen
melden drift en bars raast hun bevrijding.
in haar, vorstin, beleven zij hun haat, in haar hun wraak, die
vuur en wind verlamt: niets brandt meer, niets beweegt,
in haar zijn zij vergeten.
zij heeft gezegend, de machteloze aarde, zij wil
herboren zijn.

(3)

onttroonde doden, de verte vindt hen waaiend
in de nevel, geen verdriet te niet doend,
slapend, slapend.

zij moeten moe zijn, hun liefde, hun rijzige
leegte daverd door haar hallen: vorstin
der machtelozen.

(4)

hoe zou het zijn als hij zijn leger bracht, hoe
zou het zijn: vechten tegen slaap en dood?

er werd verteld dat zij stil streden, hun
wapens strekten, de vijand eerden,





aanvallers als zij.
vervloekt, vorstin der machtelozen, zij duldde.

(5)
vroeger leek men log de dood te lonken, wetend
kon men zich verwonden, woorden toornden nog.
was dit verzonnen zonde? de wrange val van haar,
vorstin der machtelozen?
nu laat zij zich zachtjes horen, zij vreest mijn lege lichaam.

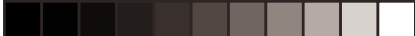
(6)
eens dreef de haat haar voort, heldin van licht en steen,
vorstin der machtelozen.
bond zij zo man en vrouw?
spreek van haar, godin der ijdelheid, die
eens de gesel schiep, zegende zij niet?
durf van haar te spreken:
is zij, de uit een traan geborene, gekomen om te horen?

(7)
de tijd is verstoten, voor zij, vorstin,
haar oordeel velt.
de wet verzenkt haar denken: zij meet haar verleden,
machteloos, maar waardig, murw door
eigen vrede.

(8)
vorstin, verklaar uw haast, waarom de daad
gestorven? waarom geen raad gevraagd,
gras en schaduw laten leven?
zo hoort het niet, zij kent geen vrees, zo kan
het niet gebeurd zijn, het is voorgoed begonnen.
vorstin, verklaar uw haast.

zij, vorstin, zij zal verlaten laatste zijn, haar
macht zal onbeschreven blijven, geen wachten meer na
eeuwen, zij gaat naar hoger horizon.¹





1 Inleiding

In dit hoofdstuk staat de korte cyclus ‘Vorstin der machtelozen’ centraal. In het bijzonder concentreer ik me op het lyrisch subject en het lyrische personage ‘de vorstin’ die het middelpunt van de cyclus vormt.

In de vorige hoofdstukken werd duidelijk dat het subject van Armando’s poëzie gelijkenissen met Jezus vertoont; in ‘Vorstin der machtelozen’ is dit ook het geval. Het meest opvallende is echter dat Armando hier aan één vrouw in het bijzonder aandacht besteedt. In de debuutbundel, de *Verzamelde gedichten*, komt ook een vrouwelijk personage voor; naar haar verwijst hij in een aantal gedichten onopvallend en uiterst versluierd. Eerder heb ik laten zien dat zij overeenkomsten met de bijbelse Eva vertoont.

Ook de vrouw in ‘Vorstin der machtelozen’ wordt slechts versluierd en gemystificeerd voorgesteld. Omdat Armando de identiteit van dit ambigue personage niet prijsgeeft, en vanwege het hiermee ogenschijnlijk tegenstrijdige gegeven dat hij haar niettemin nadrukkelijk centraal stelt, is zij uitermate intrigerend. Zij is bovendien de enige vrouw aan wie hij een cyclus heeft gewijd: zij staat als het ware op eenzame hoogte in een poëtisch universum dat door mannen wordt gedomineerd.

Ik zal trachten aan te tonen dat de ‘Vorstin der machtelozen’ naar Maria Magdalena is gemodelleerd: een bijbelse vrouw en volgeling van Jezus, van wie het Nieuwe Testament geen duidelijk beeld geeft en aan wie, mede onder invloed van de rooms-katholieke kerk, de beeldvorming uiterst ambigue karakteristieken heeft toegekend.

Ondanks de verhulde representatie van ‘de vorstin’ bevat de cyclus in verhouding veel aanduidingen waarmee Armando haar typeert. Het blijkt dat zij dezelfde is als de anonieme vrouw waarop hij zinspeelt in de overige cycli uit de jaren zeventig: *Hemel en aarde*, ‘De denkende, denkende doden’ en *Het gevecht*. Al eerder heb ik aandacht aan haar besteed door een opsomming te geven van betekeniselementen die naar haar verwijzen en waarvan ‘vruchtbaarheid’ de gemeenschappelijke noemer is.² Zinspelingen op deze vrouw staan in verband met haar betrokkenheid bij de dood van ‘de Duitse soldaat’.

Naast de intertekst van Jezus en Maria Magdalena maak ik ook in dit hoofdstuk gebruik van intertekstuele verwijzingen binnen Armando’s eigen oeuvre, in het bijzonder in *De straat en het struikgewas*, *Dagboek van een Dader* en ‘De denkende, denkende doden’.

Ik zal hier ook terugkomen op het lyrisch subject en de protagoniste van Armando’s poëtische debuutbundel de *Verzamelde gedichten*, en vooral op hun wederzijdse verhouding in het openingsgedicht ‘*ik kom naar de oosterse dancing*’. Duidelijk wordt dat de betekenis die de dichter aan de protagoniste uit dit gedicht toekent met die van ‘de vorstin’ is verbonden.

Mijn analyse en interpretatie van een aantal gedichten uit *Hemel en aarde* en *Het gevecht* zullen bevestigen dat ‘de vorstin’ een rol speelt in het verhaal over de moord die het lyrisch subject op ‘de Duitse soldaat’ pleegt. Het blijkt dat zij betrokken is bij de opstanding van de dode soldaat en de gedaantewisseling van de dader in het slachtoffer. Haar ‘medeplichtigheid’ moet men beschouwen als een van de stelselmatig terugkerende strategieën die Armando in zijn poëzie hanteert bij zijn pogingen om de schuld van het lyrisch subject op te schorten.

Hoewel Armando in ‘Vorstin der machtelozen’ de verhouding tussen het subject en ‘de vorstin’, en het verhaal waarin zij centraal staan vertroebeld representeert, is de teneur duide-





lijk: er wordt weemoedig en emotioneel, maar vooral ook beschuldigend, opstandig en zelfs agressief gerouwd. Ik lees de reeks als een moderne elegie waarin vanwege de dood van 'de Duitse soldaat' en 'dood' en 'schuld' in algemene zin wordt getreurd. Maar er is ook sprake van rouw vanwege het besef van de dichter dat hij, ondanks de pogingen die hij hiertoe onderneemt, er niet in slaagt om het lyrisch subject met behulp van zinspelingen op het Lijdensverhaal van zijn schuld te bevrijden.

2 De tekstontwikkeling van 'Vorstin der machtelozen'

'Vorstin der machtelozen' verscheen in 1972 als een individuele cyclus van acht gedichten in een bibliotheek uitgave.³ Deze werd met zeven afdrucken van een tekening van de auteur geïllustreerd: het zijn weergaven van de volledige tekening en zes fragmenten ervan die werden uitvergroot. De tekening is abstract en minimalistisch, maar heeft landschappelijke elementen en komt met tekeningen van Armando uit dezelfde periode overeen. De uitgave heeft geen motto.

Een jaar later werd de cyclus als tweede en laatste afdeling, zonder de illustraties, in *De denkende, denkende doden* opgenomen. De reeks wordt hier door een titelpagina voorafgegaan waarop vet gedrukt en met onderkast 'Vorstin der machtelozen' staat. De bundeltitel moet men ook lezen als de titel van de eerste van de twee afdelingen. Net als deze afdeling en de overige poëzie uit de jaren vijftig, zestig en zeventig wordt 'Vorstin der machtelozen' door veel 'wit' en een opvallend leestekengebruik gekenmerkt. De gedichten zijn titelloos en kort, maar tellen in verhouding meer woorden dan de cyclus die eraan voorafgaat.

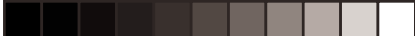
Voor mijn analyse en interpretatie maak ik gebruik van de laatstgepubliceerde versie waarin Armando veranderingen heeft aangebracht: de druk uit 1973. De chronologie is de volgorde van de gedichten in deze bundel.

De tekstontwikkeling van 'Vorstin der machtelozen' is ogenschijnlijk relatief eenvoudig. Ik beperk mij hier tot de genese van de tekst die in druk is verschenen; het bestuderen van manuscripten en typoscripten, voor zover zij beschikbaar zijn, vraagt om een aparte studie.

De publicatiegeschiedenis wordt gevormd door de bibliotheek uitgave en twee gedichten die in 1971 in respectievelijk *Raster* en *Soma* werden voorgepubliceerd, samen met een aantal gedichten die later in 'De denkende, denkende doden' werden opgenomen.⁴ Er zijn duidelijk een aantal fasen te onderscheiden die tot de definitieve cyclus (zoals gepubliceerd in de eerste druk) hebben geleid. De varianten betrek ik bewust bij mijn analyse omdat eerdere versies inhoudelijk een toevoeging vormen op de basistekst en de varianten een aspect van de ontwikkeling van de tekst en de dichter laten zien.

Het volgende valt op. In de uitgave uit 1972, de historische basistekst, ontbreekt het zevende gedicht: 'de tijd is verstoten, voor zij, vorstin'.⁵ Met het gedicht erbij telt de cyclus precies vijftig regels. Daarnaast is er sprake van een viertal varianten. De tweede regel van (3): 'in de nevel, geen verdriet te niet doend', luidde in *Raster*: 'in de nevel, geen verdriet teniet doend.'. De tweede regel van (4): 'zou het zijn: vechten tegen slaap en dood?', was in *Soma*: 'zou het zijn. vechten tegen slaap en dood?' en de laatste: 'vervloekt, vorstin der machtelozen, zij duldde.', luidde hier: 'vervloekt vorstin der machtelozen, zij duldde.' Verder





was als openingsregel van (6) 'eens dreef de haat haar voort, heldin van licht en steen,' in de bibiofiele uitgave gekozen voor 'soms dreef de haat haar voort, heldin van licht en steen.'

De tweede regel van (3) lijkt op het eerste gezicht een correctie, ware het niet dat 'teniet doen' de correcte spelling is en 'te niet doen' een afwijkende. Het zou dus evengoed een zetfout als een bewust aangebrachte correctie kunnen zijn. Ik acht het laatste het meest aannemelijk omdat wanneer men de woordverbinding als drie afzonderlijke woorden schrijft, 'niet doen' ook betekenis heeft en de variant goed past in de verzameling van negaties die de cyclus typeert.⁶

De twee varianten van (4) betreffen de interpunctie: er wordt in regel 2 een dubbele punt gebruikt waar in de eerste versie een punt stond en in de slotregel een komma waar deze ontbrak. Het gebruik van leestekens is in de beide cycli uit *De denkende, denkende doden* atypisch, net als in de overige bundels uit de jaren zestig, zeventig en tachtig.⁷ In het bijzonder valt hier het grote aantal puntkomma's en dubbele punten op. Het veelvuldige gebruik van leestekens benadrukt ook in 'Vorstin der machtelozen' hun onderscheidende en betekenisdragende functie. De komma na 'vervloekt' in (4, r. 6): 'vervloekt, vorstin der machtelozen, zij duldde.' is wellicht toegevoegd om het gebod te versterken, maar onderstreept ook het ambivalente karakter van de regel; het wordt niet duidelijk of het vertellend subject in de cyclus over of tot 'de vorstin' spreekt.⁸

De vierde variant, het adverbium 'soms' dat Armando in (6) door 'eens' heeft vervangen, past in de reeks tijdselementen die in de cyclus een belangrijke verwijzende functie hebben.

Niet zonder betekenis in de tekstontwikkeling is verder de publicatie van 'De denkende, denkende doden' en 'Vorstin der machtelozen' in één bundel. De samenvoeging duidt op een intentie van de auteur. 'Vorstin der machtelozen' is hierdoor een afdeling geworden. Gezien de omvang van de cyclus, die naar verhouding gering is: acht pagina's tegenover de 54 die 'De denkende, denkende doden' telt, kan men deze ook als een epiloog lezen. Verder krijgen in dit verband de ondertitel en het motto betekenis voor 'Vorstin der machtelozen'. De relatie tussen de twee cycli wordt nog eens onderstreept doordat in de voorpublicaties in *Raster* en *Soma* gedichten uit beide reeksen door elkaar werden opgenomen. Bovendien kreeg de voorpublicatie in *Raster* de ondertitel van de bundel: 'Herinneringen' als titel.

3 Isotopieëngroepen

Met betrekking tot 'Vorstin der machtelozen' onderscheid ik een aantal belangrijke isotopieëngroepen. Hierin vat ik de begrippen met respectievelijk de gemeenschappelijke noemers 'dood', 'geweld', 'vruchtbaarheid', 'tijd' 'verheven' / 'plechtig' en 'taal' samen. De doodsisotopie bevat in verhouding de meeste elementen, en ook de meeste herhalingen, bijvoorbeeld 'dood / doden', en 'machtelozen', dat Armando in de cyclus als een synoniem voor 'de doden' gebruikt en inclusief de titel zeven keer voorkomt. In de geweldsisotopie moeten woorden als 'leger', 'vechten' 'verwonden', 'haat' en 'gesel' worden gegroepeerd. Als elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie kan men: 'geen sterven', 'in haar, vorstin', 'aarde', 'herboren', 'liefde', 'lonken', 'bond zij zo man en vrouw', 'schiep', 'geborene', 'laten leven' en de dubbelzinnige elementen 'haar hallen' en 'de daad' samenvatten.





De meeste elementen uit de tijdsisotopie, bijvoorbeeld ‘verloren haar beeld’, ‘eens’, en ‘haar verleden’ gebruikt Armando in uitspraken over ‘de vorstin’, net als de elementen met de gemeenschappelijke noemer ‘verheven’ of ‘plechtig’. ‘Zij wil herboren zijn’ moet zowel tot de vruchtbaarheidsisotopie als tot de isotopie van verheven of plechtige elementen worden gerekend. Ook ‘licht’ en ‘hoger horizon’ zijn in letterlijke zin verheven begrippen.

Het heen en teruggaan in de tijd dat Armando in ‘Vorstin der machtelozen’ met behulp van elementen uit de tijdsisotopie en een afwisselend gebruik van verba in de tegenwoordige en verleden tijd oproept, staat niet, zoals in een klassieke elegie, met een concrete gebeurtenis uit het verleden in verband. Het terugverwijzen functioneert in feite als verhulde zinspelingen hierop. De tekstontwikkeling die tot de versie van de eerste druk heeft geleid maakt duidelijk dat Armando naar mogelijkheden heeft gezocht om het tijdsaspect meer nadruk te geven. Een goed voorbeeld is het gedicht ‘*de tijd is verstoten, voor zij, vorstin*’ (7) dat Armando aan de historische basistekst heeft toegevoegd en waarin wordt gethematiseerd dat (de gebeurtenis uit) het verleden voorbij is. Ook de vervanging van het minder bepaalde ‘soms’ uit de openingsregel van (6) in de voorpublicatie, door het adverbium van tijd ‘eens’, benadrukt het tijdsaspect. Het wordt bovendien extra onderstreept omdat ‘eens’ nu een anaforische herhaling is geworden.

Eén plechtige woordverbinding heeft betrekking op de Duitse soldaten: ‘hun wraak, die / vuur en wind verlamt: niets brandt meer, niets beweegt’ (2, r.4-5). Het is de enige keer dat er sprake is van verwantschap tussen ‘de vorstin’ en de soldaten: ook aan hen schrijft de dichter een grote, haast bovenmenselijke kracht toe.

In de taalisotopie groepeer ik ‘bezongen’; ‘stenen stemmen / melden drift’; ‘bars’; ‘davent’, ‘gezegend’; ‘er werd verteld’; ‘woorden toornden nog’; ‘spreek van haar’; ‘durf van haar te spreken’; ‘vervloekt’; ‘gekomen om te horen?’ en ‘zegende zij niet?’ Zij hebben een dreigende, agressieve en onveilige betekenis. Alleen de verba ‘bezongen’ en ‘zegende / gezegend’ zou men positief kunnen duiden. Ik wil ze echter, mede door de verwijzingen naar het verleden die in de context staan, als dreigend en melancholisch karakteriseren. ‘Zegende zij niet?’ (6, r. 5) – het verbum hoeft trouwens geen verbale uiting te betreffen, maar kan ook een gebaar betekenen – is een vraag en wordt in dezelfde regel voorafgegaan door de mededeling dat ‘de vorstin’ ‘eens de gesel schiep’ waardoor de woordverbinding een negatieve en ook agressieve betekenis krijgt. De regels suggereren een belangrijke gebeurtenis en door elementen uit de gewelds- en doodsisotopie ontstaat de indruk dat daarbij sprake is geweest van dodelijk geweld. Armando mystificeert de onbenoemde gebeurtenis: de vraag ‘zegende zij niet?’ trekt in wezen de eerdere mededeling ‘zij heeft gezegend’ (2, r. 7) in twijfel.

4 De lyrische personages: verwisselbare karakters en hun onderlinge verhoudingen

Ik onderscheid in ‘Vorstin der machtelozen’ vier protagonisten. Zij worden in de eerste gedichten afzonderlijk geïntroduceerd: in (1) ‘de vorstin’; in (2) de levende soldaten; in (3) ‘de machtelozen’ of ‘de doden’ en in (4) het lyrisch subject. De vier gedichten tellen samen vierentwintig regels en vormen de eerste helft van de cyclus. Ze geven een iconisch beeld van





de onderlinge verhouding van de protagonisten: het object en het subject zijn twee polen, daar tussenin is een spanningsveld waarin 'de machtelozen' en de levende soldaten tegenover elkaar zijn geplaatst. Armando stelt 'de vorstin' letterlijk voorop en het lyrisch subject, dat in de cyclus in eerste instantie nauwelijks zichtbaar is, heeft een 'laatste plaats'.

Uit het vervolg van mijn analyse zal duidelijk worden dat er nog een vijfde personage is: 'de Duitse soldaat', die door het lyrisch subject wordt gedood. Hij is onbenoemd en heeft in de cyclus een lege plek. Eerst was hij een van de levende soldaten, maar in wezen is hij een van 'de machtelozen'.

Deze beknopte, eerste analyse van de eerste vier gedichten geeft de indruk dat er sprake is van een evenwichtige en gecontroleerde compositie. De wijze waarop Armando de protagonisten introduceert is echter ook een verhulling van hun gecompliceerde onderlinge verhouding: het evenwicht tussen hen is maar schijn. Verhulde en verschuivende beelden van de personages kenmerken de cyclus: het zijn verwisselbare karakters.

De groep protagonisten die Armando in de eerste zes regels van (2) introduceert definieer ik met behulp van dezelfde en verwante woorden uit ander werk als 'de Duitse soldaten die Nederland in de Tweede Wereldoorlog bezet hielden'. In het hele oeuvre verwijzen begrippen uit de 'steen'-isotopie voornamelijk naar hen, in 'De denkende, denkende doden' domineren zij. Zij vormen een keten die bij wijze van spreken tot in 'Vorstin der machtelozen' doorloopt. Overigens krijgt de cyclus ook hierdoor het karakter van een epiloog. 'Stenen stemmen' in (2, r.2) is een zinspel op de bezetters.

Het slot van (2, r.5) 'niets brandt meer, niets beweegt' lees ik als de constatering dat de Duitse soldaten hun tegenstanders hebben gedood; het verwijst naar hun agressie en vernietigende kracht. Het is het gevolg van wat in het voorafgaande wordt genoemd: 'hun haat' en 'hun wraak, die / vuur en wind verlamt'. De haat '[beleven zij] in haar, vorstin' (2, r.4), waardoor 'de vorstin' met het moordadige geweld van 'de Duitse soldaten' wordt verbonden.

'De Duitse soldaten' zullen na het tweede gedicht niet als acteurs terugkeren. In de cyclus spelen zij als het ware een rol op de achtergrond, al is deze niet zonder betekenis. In 'De denkende, denkende doden' is hun rol prominenter.

'De machtelozen' krijgen meer aandacht dan 'de Duitse soldaten'; ook zij zijn herkenbaar in de overige poëzie, waarin zij met dezelfde en verwante woorden worden aangeduid. Een voorbeeld is het verbum 'slapen' dat in het bijzonder in de voorafgaande cyclus een belangrijk element is.

De eerste delen van de vierde regel van (3) en de eerste en derde regel van (4): 'zij moeten moe zijn', 'hoe zou het zijn als' en 'er werd verteld dat', zijn formeel verwant; zij hebben hetzelfde metrische schema en ook inhoudelijk is er verwantschap in de zin dat zij iets suggereren. Hierdoor lees ik 'leger' in de eerste regel van (4) als een aanduiding voor 'de machtelozen'. 'Vechten tegen slaap en dood' (4, r.2) verwijst ernaar. Verder worden zij als strijders uit het verleden verbeeld, over wie verhalen de ronde hebben gedaan: 'er werd verteld' (4, r.3). De suggestieve beweringen vergroten de afstand tot het verleden – het is alsof zij lang geleden hebben geleefd.

(5) en (6) openen ieder met een adverbium van tijd, respectievelijk 'vroeger' en 'eens', waardoor Armando nogmaals het verleden benadrukt. Hij herhaald bovendien 'eens' en plaatst 'vroeger' tegenover 'nu' (5, r.5).





De verwijzing naar het voorbije verleden is nog nadrukkelijker in de openingsregel van (7): 'de tijd is verstoten, voor zij, vorstin'. Het agressieve 'verstoten' (dat verjagen betekent, maar ook 'van zich stoten') wordt oneigenlijk gebruikt en lijkt het verbum 'verstriken', dat men hier zou verwachten, te vervangen. Hierdoor klinkt er onvrede over de disjunctie tussen het heden en het verleden. Ik lees dit als een zeer verholde zinspeling op de gewelddadige gebeurtenis. Aan het slot van de openingsregel van (7) speelt de dichter met de aanhaling 'vorstin' een spel met de conventie van de apostrofe: het is hier namelijk onduidelijk of hij over haar in de tweede of derde persoon spreekt. De ambivalentie lees ik als een verholde verwijzing naar haar betrokkenheid bij de gebeurtenis en het is niet de enige in de cyclus: het beeld van 'de vorstin' verschuift voortdurend. De zinspelingen op de gebeurtenis worden ondersteund door de elementen uit de geweldsisotopie, het afwisselend gebruik van verba in de verleden en tegenwoordige tijd en de vervloeking van 'de vorstin' aan het einde van (4).

Het beeld in de slotregel van (2): Duitse soldaten die door primaire driften en agressie worden gedreven, contrasteert met het beeld dat Armando in (3) met 'onttroonde', 'waaiend', 'nevel', 'slapend, slapend', 'moe' en 'leegte' van 'de machtelozen' geeft. Als groepen verbeeldt hij hen als elkaars opponenten. Het beeld is ook iconisch: (2) is een 'vol' gedicht met in het midden lange regels en heeft de vorm van een (speer)punt, (3) is een gedicht met meer wit en leegte waarmee Armando afwezigheid suggereert.

De introductie van de Duitse soldaten in (2) gaat vanaf regel vier over in de beschrijving van hun verhouding tot 'de vorstin'. Het is een diffuus beeld: zij zijn object van een gesprek en het grammaticale subject (r.1-6). In regel 4 wordt 'de vorstin' geïntroduceerd. Zij is in deze en de volgende twee regels niet het grammaticale subject, maar wordt door middel van inversie op de voorgrond geplaatst, zie de anafora 'in haar' (r.4 en 6). In r.7-8 heeft zij 'de Duitse soldaten' als het ware van hun plaats verdrongen: zij is nu het grammaticale subject. In (3) worden 'de doden' ook in relatie tot haar gedefinieerd, maar zij blijven het gedicht domineren. Daarna opent (4) met de introductie van het lyrisch subject en definieert hem in de eerste strofe in relatie tot de doden. In de tweede strofe staan zij centraal en tot slot is er wederom een dominant beeld van 'de vorstin': zij wordt vervloekt.

In (4) is het onduidelijk of, naast de verwijzing naar het lyrisch subject ('hij' in r.1) en naar 'de vorstin' (in r.6), 'de machtelozen' worden beschreven. Het is waarschijnlijk dat 'stil' in 'er werd verteld dat zij stil streden, hun / wapens strekten, de vijand eerden, / aanvallers als zij.' (4, r.3-5) op 'de machtelozen' moet worden betrokken, maar het is ook mogelijk dat de tweede strofe, waarvan het de eerste regels zijn, over 'de Duitse soldaten' vertelt. 'De machtelozen' en 'de Duitse soldaten' zijn verwisselbare karakters. In ieder geval gaat het hier om spraakmakende, heroïsche figuren. 'De vijand eerden' lees ik, mede door het tegengestelde woordpaar 'hun haat' (2, r.4) en 'hun liefde' (3, r.4) die op parallelle posities staan, in verband met het bijbelse 'bemin uw vijand als uzelf' uit Matteüs. Hierop heeft Armando in zijn poëzie vaker gezinspeeld, bijvoorbeeld in het gedicht '*lie-ve vijand, hier begint de grens*' uit *Tucht* waarin hij het begrip 'vijand' kritiseert.⁹ Ook in 'Vorstin der machtelozen' is dit het geval.

De woordverbinding 'de vijand eerden' kan wellicht ook als een verwijzing naar het literaire oeuvre van Ernst Jünger worden gelezen, waarin veel aandacht is voor zogenaamd fatsoen, eergevoel en beschaving van oorlogvoerende partijen.¹⁰ Aandacht hiervoor vindt men overigens ook in de beschrijving van de gevechten van Old Shatterhand en Winnetoe





in 'Dr. Karl Mays reisavonturen'. Op meerdere plaatsen in zijn werk kritiseert Armando indirect de idee dat oorlog door een leger op een beschaafde en fatsoenlijke wijze kan worden gevoerd, bijvoorbeeld in *De ruwe heren* en *Aantekeningen over de vijand* waarin hij de substantieven 'heren' en 'officieren' met elkaar verbindt. De titel (en de inhoud) van het verhaal 'De heren officieren' uit het eerstgenoemde boek, betekent ook een kritiek op de verbinding tussen 'fatsoen', 'eer' en '(oorlogs)geweld'. De kritiek werkt door in het neologisme 'herenleed' dat door Armando en Cherry Duyns werd bedacht.

De relaties tussen de protagonistenparen 'Duitse soldaten'-vorstin, machtelozen-vorstin en doden-subject, zijn hecht en – wat de eerste twee paren betreft – haast fysiek te noemen. Over de relatie tussen 'de Duitsers' en 'de vorstin' staat er namelijk 'in haar, vorstin, beleven zij hun haat, in haar hun wraak [...] in haar zijn zij vergeten.' (2, r.4-6). En de verhouding tussen 'de machtelozen' en 'de vorstin' beschrijft Armando in een woordverbinding die hiermee fonologisch verwant is, als volgt: 'hun liefde, hun rijzige / leegte daverd door haar hallen' (3, r.4-5). De hechte band tussen 'de machtelozen' en 'de vorstin' wordt het duidelijkst onderstreept met het adverbium 'machteloos' (7, r.4) met betrekking tot de laatste.

Tussen 'de vorstin' en het subject is er op het eerste gezicht geen 'innige' betrekking: zij worden niet in verhouding tot elkaar gedefinieerd. Armando verhuult de relatie, zoals het iconische beeld in de eerste gedichten al liet zien. Ook de betrekking van de Duitsers tot 'de machtelozen' is ambigu: zij zijn tegenstrevers maar door de wijze waarop de dichter hen beschrijft, kan men hen, zoals gezegd, gemakkelijk met elkaar identificeren.

5 Het lyrisch subject en 'de vorstin': zinspelingen op de moord en de opstanding van 'de Duitse soldaat'

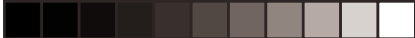
Evenals in het overige werk waarin 'ik' zowel als 'hij' naar het subject verwijzen, geldt dat ook voor 'hij' in (4, r.1) en 'ik' ('mijn') in (5, r.5).

De openingsregel van (4) suggereert dat het subject legeraanvoerder is: 'hoe zou het zijn als hij zijn leger bracht [...]'. In relatie met de verwijzing naar het subject in (5, r.5) en tegen de achtergrond van andere poëzie kan men de regel als een zinspeling op zijn goddelijke status lezen, vergelijkbaar met de bijbelse God, of met Mozes die het volk van Israël als een leger door de woestijn leidde, of met heroïsche strijders van mythische allure, zoals Heracles of Alexander de Grote.¹¹

'Zij vreest mijn lege lichaam', de woordverbinding waarmee (5) besluit, lees ik als een zinspeling op Jezus en Maria Magdalena. De regel duidt op het laatste avondmaal, toen Jezus het brood brak en zei: 'Neem hiervan, dit is mijn lichaam'.¹² Tijdens deze maaltijd herinnerde hij zijn apostelen een aantal malen aan zijn aanstaande dood. De dichtregel is ook een zinspeling op Jezus' dood en opstanding. Maria Magdalena en enkele andere vrouwen troffen een dag na zijn graflegging het graf leeg aan. 'Zij vreest' verwijst naar het verhaal hierover in het evangelie van Marcus waarin de vrouwen die naar het graf waren gekomen om het lijk te balsemen, angstig en bevreesd op de vlucht sloegen.¹³

In de eerste regels van (5) komt tweemaal 'men' voor:





vroeger leek men log de dood te lonken, wetend
kon men zich verwonden, woorden toornden nog.

Op het eerste gezicht is het onduidelijk aan wie 'men' refereert; het zou hier in algemene zin op 'de mensen' kunnen slaan. Ook zou men de regels kunnen lezen als het vervolg van de beschrijving van 'de machtelozen' (in de tweede strofe van 4) en de manier waarop zij oorlog voeren. Door de /o/- /oe/- en /e/-assonantie en /d/- en /l/-alliteratie zijn de regels echter verbonden met het agressieve slot van (4): 'vervloekt, vorstin der machtelozen, zij duldde.' De eerste regel van (5) telt bovendien eenzelfde aantal lettergrepen en heeft bijna hetzelfde metrische schema als de slotregel van (4). Met de formele overeenkomsten legt de dichter een relatie tussen 'men' en 'de vorstin'.

Eerder heb ik erop gewezen dat Armando het onbepaalde voornaamwoord in zijn werk regelmatig als een strategisch element inzet waarmee hij de schuld van het lyrisch subject opschort.¹⁴ Dit is mijns inziens ook hier aan de orde: 'men' verwijst naar het subject als moordenaar van 'de Duitse soldaat'. Als belangrijke aanwijzing binnen deze regels geldt hiervoor het verbum 'lonken' (5, r.1) waarvan de betekenis met 'zien' en 'ogen' is verbonden: belangrijke elementen uit de lichamelijke isotopie die Armando in andere bundels meermaalen bij zinspelingen op 'de moord' gebruikt. Een voorbeeld is de eenregelige strofe 'u te zien, geknielde.' uit *Tucht*.¹⁵ De betekenis van 'lonken' is bovendien verwant met 'loeren' dat in de beschrijving van het subject 'Armando' in de gelijknamige satirische tekst staat. Het subject, dat op weg is om iemand te vermoorden, heeft 'koude, loerende ogen'.¹⁶ Door het verbum 'lonken' wordt in (5) gesuggereerd dat de relatie tussen het subject ('men') en 'de vorstin' een liefdesbetrekking is. Van Dale geeft namelijk van 'lonken' als definitie ook 'een verliefde of lokkende blik toewerpen'. Mijn interpretatie wordt ondersteund door de verzameling elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie die meerdere dubbelzinnigheden met een seksuele connotatie bevat, bijvoorbeeld in de tweede strofe van (3):

zij moeten moe zijn, hun liefde, hun rijzige
leegte davert door haar hallen: vorstin
der machtelozen.

In de tweede regel van (5) verwijst 'men' naar de identificatie van het lyrisch subject met het slachtoffer: het subject verwondt niet alleen zijn tegenstander, maar ook zichzelf. Mijn analyse van *Tucht* heeft duidelijk gemaakt dat in een regel als 'u te zien, geknielde.', 'geknielde' zowel als een verwijzing naar de dader als naar het slachtoffer moet worden gelezen.¹⁷ In (5, r.2) is sprake van een vergelijkbare, verhullende constructie, maar hier zijn dader en slachtoffer ook nog eens onzichtbaar gemaakt. De openingsregels van (5) suggereren 'de moord'. Ze staan betekenisvol precies in het centrum van de cyclus en in het midden van de eerste regel van (5) staat 'de dood': het geldt hier als een codewoord.

'Men' is verder fonologisch verwant met 'mijn' uit het slot van (5), de woordverbinding die naar Jezus en Maria Magdalena verwijst, en 'men' in de openingsregel staat met 'mijn' in kruisstelling. De verwijzingen naar het subject omarmen het hele gedicht. De kruisstelling





onderstreept het belang van (5) als sleutel voor de cyclus.

Het tweede deel van de tweede regel van (5), 'woorden toornden nog', is semantisch en fonologisch met het eerste deel van (5) verbonden. Omdat ik dit deel in verband met 'de moord op de Duitse soldaat' lees, kan ik het vervolg nu begrijpen als een zinspeling op de uitlating van de soldaat tegen 'de jongen' in het hoofdstuk 'Het mes' uit *De straat en het struikgewas*: 'Hij begon schreeuwend te bevelen.'¹⁸ Na het bevel van de soldaat steekt 'de jongen' hem namelijk neer; zijn 'woorden' en 'toorn' hangen als het ware nog in de lucht. In relatie met de overige elementen uit de taal isotopie kan men de woordverbinding ook begrijpen als een krachtig verwijt aan (de ontoereikendheid van) de taal als expressiemiddel.

De dominante /o/assonantie in (5) verbindt 'dood', 'lonken', 'verwonden', 'woorden', 'toornden' en 'verzonnen zonde' die als kernbegrippen van de cyclus gelden.

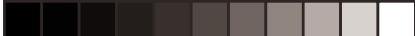
De relatie tussen 'de vorstin' en Maria Magdalena staat in verband met Jezus' dood en opstanding en heeft in de meeste gevallen betrekking op de rol van Maria Magdalena van getuige van de opstanding van Christus in het lijdensverhaal. Zinspelingen op haar in andere gedichten uit de jaren zeventig hebben vaak ook betrekking op haar rol in de passie. Als zodanig ondersteunen ze mijn interpretatie van de rol en betekenis die 'de vorstin' in 'Vorstin der machtelozen' vervult. Men moet dit als volgt begrijpen: 'de vorstin' is bij de moord die het lyrisch subject op 'de Duitse soldaat' pleegt aanwezig en 'medeplichtig' aan zijn opstanding uit de dood. De verwijzing naar Maria Magdalena en Jezus maakt Armando ook in verband met hun vermeende liefdesrelatie. De opstanding van 'de Duitse soldaat' betekent de gedaanteverwisseling van de dader en het slachtoffer. De rol van 'de vorstin' is die van seksuele partner van het schuldige lyrisch subject. De dichter suggereert een coïtus, waarna het subject als een onschuldige kan 'opstaan'. De transformatie mislukt echter, waarover in de cyclus woede wordt geuit. De woede richt zich mede op 'de vorstin'.

6 Verwijzingen naar Maria Magdalena: beelden uit het Nieuwe Testament en de christelijke iconografie

In verband met de intertekst van het lijdensverhaal van Jezus lees ik 'verloren haar beeld dat van geen sterven wist / en toch de dood bezong [...]' (1, r.2-3) als een zinspeling op Maria Magdalena's getuigenis van Jezus' opstanding. 'Bezong' verwijst naar het vreugdevolle karakter dat de opstanding voor haar (en de overige leerlingen) heeft. De regel betekent ook dat 'de vorstin' in feite de dood tartte, wat een zinspeling is op haar rol bij het tot leven wekken van 'de Duitse soldaat'. De openingsregel van (6): 'eens dreef de haat haar voort, heldin van licht en steen,' duidt eveneens op haar 'medeplichtigheid'. 'Haat' geeft de traditionele verhouding die men tot 'de vijand' heeft weer, maar suggereert tevens het tegengestelde begrip 'liefde' dat men op deze plaats zou verwachten. Daarmee creëert Armando een relatie van 'de vorstin' met het lyrisch subject. 'Hun liefde' (3, r.4) is in dit verband een verschuivend beeld dat niet alleen op 'de machtelozen', maar ook op 'de vorstin' en het subject moet worden betrokken.

'Steen' uit de openingsregel van (6) kan men als een verbindend element tussen 'de vorstin' en 'de Duitse soldaten' lezen, maar het is tevens mogelijk om het als een verwijzing





naar de steen waarop Maria Magdalena bij het lege graf van Christus zou hebben gezeten te begrijpen; deze steen wordt als een relik in Venetië bewaard. De regel volgt op het slot van (5): 'zij vreest mijn lege lichaam.'

'Haar beeld' in (1) geldt als een icoon van 'de vorstin', maar ook als verbinding van de protagoniste met het pluriforme beeld dat in de loop der tijden van Maria Magdalena is ontstaan. In het bijzonder verbindt het 'de vorstin' met de iconografie van Maria Magdalena. De dichter lijkt de lezer tegenover een schilderij of sculptuur te plaatsen en 'Vorstin der machtelozen' zou een beeldgedicht kunnen zijn. Omdat het beeld van 'de vorstin' steeds verschuift, lijkt het me echter onwaarschijnlijk dat Armando slechts naar één specifiek doek van één schilder verwijst.

'De vorstin' heeft haar ambigue karakter met Maria Magdalena gemeen; wie deze vrouw nu werkelijk was, wordt uit de evangelieteksten – de oudste bronnen die over haar vertellen – niet duidelijk, wél komen zij op een aantal punten overeen. Het zijn ondubbelzinnige gegevens: zij was getuige van de kruisiging van Jezus, van zijn graflegging en zijn opstanding en zij ging het nieuws van de opstanding aan de apostelen vertellen. In de westerse beeldvorming worden deze gegevens aan het zicht onttrokken omdat men Maria Magdalena met meerdere vrouwen uit het Nieuwe Testament heeft geïdentificeerd. De belangrijkste zijn de anonieme zondares waarover in het evangelie van Lucas wordt verteld en Maria van Betanië die ook in het Lucasevangelie en dat van Johannes voorkomt.¹⁹ De katholieke kerk heeft de nadruk op deze identificaties gelegd.

Net als in de overige cycli uit de jaren zeventig gebruikt Armando in 'Vorstin der machtelozen' het pronomen 'haar' vaak: maar liefst veertien keer. Het verwijst naar 'de vorstin', maar er is nog iets anders aan de hand: men kan het ook tweemaal als substantief lezen: 'spreek van haar, godin der ijdelheid, [...] durf van haar te spreken' (6, r. 4-6). Versterkt door de toevoeging 'godin der ijdelheid' zinspeelt de dichter hier op het hoofdhaar van de vrouw, een element uit de lichamelijke isotopie. Vrouwenhaar wordt immers met ijdelheid geassocieerd. Evenals 'ijdelheid' is het haar in de iconografie van Maria Magdalena en in legenden een belangrijk attribuut; het heeft te maken met de zondares uit het evangelie van Lucas. Jezus stond toe dat deze onreine en dus onaanraakbare vrouw zijn voeten waste en deze met haar haren droogde.²⁰ De kwalificatie 'de uit een traan geborene' (6) verwijst ook naar de iconografie en de legenden waarin 'tranen' een belangrijk attribuut van Maria Magdalena zijn.

Door de relatie met Jezus, die in de Bijbel ook 'koning' wordt genoemd, moet men het lyrisch subject als een vorst beschouwen. Met 'de vorstin', die in (6) 'godin' heet, vormt hij een goddelijk / vorstelijk paar. Het volk wordt gevormd door 'de machtelozen'; hun status is er een van 'onttroonde doden' (3).

De cyclus 'De denkende, denkende doden' bevat meerdere, nadrukkelijke identificaties van het subject met 'de doden' die naar zijn goddelijkheid verwijzen, bijvoorbeeld de woordverbinding 'de dode, denkende god' die in betekenis met de titel is verbonden.²¹ Het subject wordt 'koning' genoemd in een gedicht dat op 'de moord' zinspeelt. Ik citeer twee strofen:





hij ligt en is nog stil.
wat gebeurd is heeft gewenkt, hij
wacht en voelt de weemoed.

hier is hij, het laat hem onberoerd:
koning van zijn daad en onmacht.²²

Het lyrisch subject en 'de vorstin' zijn niet het enige vorstenpaar in Armando's oeuvre, zie bijvoorbeeld het verhaal 'In de kazerne' waarin de protagonisten een koning en een koningin zijn.²³ En in 'ik kom naar de oosterse dancing' uit de *Verzamelde gedichten* presenteert Armando het lyrisch subject en de protagoniste op verhulde wijze als een vorstenpaar.

Omdat 'de dood' in de iconografie als een symbool voor ijdelheid geldt kan men 'godin der ijdelheid' (6) als 'godin der dood' lezen.²⁴ 'Ijdelheid' betekent in het Latijn ook een genre uit de schilderkunst: de *vanitas*. 'Vanitas' is letterlijk 'leegheid', in de zin van vergankelijkheid of nietigheid van aards bezit. Een *vanitas* is meestal een stilleven met een verborgen allegorische betekenis: de vergankelijkheid van aardse zaken en de onontkoombaarheid van de dood, maar ook het lijden van Jezus en zijn opstanding.²⁵ Afgebeeld worden voorwerpen die aan de dood herinneren: beenderen, een zandloper, een schedel enzovoorts. Vanaf de zestiende eeuw ontstonden doeken waarop Maria Magdalena als *vanitas* werd weergegeven.

Tot de twaalfde eeuw was Maria Magdalena op schilderijen steeds als een van de getuigen van de kruisiging en de opstanding van Christus te zien geweest, of als boetelinge of contemplatieve vrouw; de eerste is gemodelleerd naar de vrouw uit Lucas en de tweede naar Maria van Betanië.²⁶ 'Gesel' (6, r.5) geldt in de iconografie als een attribuut waarmee zij als boetelinge werd verbeeld. Het substantief moet men echter niet uitsluitend als zinspeling op Maria Magdalena begrijpen. In verband met Armando's oorlogs- en doodsthematiek kan ook een relatie met de Hunnenkoning Attila worden gelegd, die de bijnaam 'de gesel Gods' kreeg. In de periode dat Armando aan 'Vorstin der machtelozen' werkte, bezocht hij voor het eerst de Festspiele in Bayreuth.²⁷ De hoofdpersoon van Wagners *Nibelungensage*, de opera die Armando vanaf dat jaar gedurende een lange periode jaarlijks heeft bijgewoond, is naar Attila gemodelleerd.²⁸ Een andere verwijzing naar Wagners opera's is het substantief 'hallen' in (3, r.5) waardoor 'hun liefde, hun rijzige / leegte davert'. 'Hallen' is hier een ingenieus, pluriform beeld. Ik lees het in dit verband als een zinspeling op 'walhalla', dat volgens Van Dale een Oud-Noors woord is voor 'de zaal van de gesneuvelden' en in de Germaanse mythologie 'de hemel van de in de strijd gevallen helden' betekent. In de betekenis van een groot, ruim gebouw behoort het substantief tot de 'steen'-isotopie. In dit verband verwijst het ook naar de tekening *Innenraum der Soldatenhalle* van Wilhelm Kreis die Armando als een illustratie bij de Engels-Italiaanse vertaling van fragmenten uit *Dagboek van een Dader* in een tentoonstellingscatalogus heeft laten opnemen.²⁹ Als vertaling van het Duitse verbum 'hallen', namelijk: 'weerklinken, galmen', onderstreept het substantief de indruk van een lege ruimte. Samen met 'rijzige leegte' en 'davert' – het laatste is overigens ook een beeld voor 'de dood' die in de allegorie vaak te paard komt – is het een sterke beeldspraak voor de leegte die 'de dode' heeft achtergelaten en de rouw van het lyrisch subject hierover.





In de middeleeuwen kwam in de katholieke liturgie het accent op de kruisdood te liggen. Jezus, wiens triomf in de kunst centraal had gestaan, werd nu als een tragische, lijdende figuur verbeeld. Maria Magdalena ging een belangrijke rol in het lijdensverhaal vervullen, haar plaats werd prominenter en zij symboliseerde alle mensen die bij het lijden van Christus betrokken waren. Zij was de zondares, maar ook de huilende minnares.³⁰ Vanaf de vijftiende eeuw werd zij tevens als een onafhankelijk karakter verbeeld. In deze periode kwamen ook de passiespelen op waarin zij de dramatische, vrouwelijke hoofdrol vervulde. 'Heldin' kan men lezen als een aanduiding voor de rol van 'de vorstin' als tegenspeelster van het subject, de 'held' van de cyclus, maar mogelijk ook als een verwijzing naar Maria Magdalena's positie van eerste getuige van de opstanding van Jezus. 'Heldin van licht en steen' (6, r.1) is mogelijk een zinspel op de uitgebreide iconografie van Maria Magdalena.³¹

De woorden 'gezegend' (2) en 'zegende' (6) zouden op de Maagd Maria van toepassing kunnen zijn, maar mede door de zinspelingen op de bijbelse Eva in de *Verzamelde gedichten* interpreteer ik het verbum liever als een uitgebreider en complex beeld dat mede naar Eva verwijst: dat van de beide Maria's die 'nieuwe' of 'tweede Eva' werden genoemd. De beide Maria's moesten Eva's overtreding goedmaken van het goddelijke verbod om van de boom van kennis van goed en kwaad te eten, waar volgens de Kerk seksualiteit, zonde en dood aan te wijten waren. Voor beiden werd ook de benaming 'bruid van Christus' gebruikt.³²

Wanneer men bedenkt dat 'godin der ijdelheid' ook Venus, de godin van de liefde aanduidt wordt het beeld nog complexer. De benaming laat zien dat Armando met de pluriforme betekenistoekenning aan Maria Magdalena in de christelijke iconografie bekend is. Als zelfstandig personage en *vanitas* zou zij zich in de renaissance, in het bijzonder in de Italiaanse schilderkunst, tot een Venusfiguur en verpersoonlijking van de goddelijke liefde ontwikkelen. In deze tijd werd het overigens voor vorstinnen en andere vooraanstaande vrouwen een trend om zich als een Magdalena te laten portretteren.³³

In de mythologie vangt Venus het bloed op van haar minnaar, Adonis, die bij de jacht door een beer was gedood. Met het bloed maakt zij de aarde vruchtbaar; 'godin der ijdelheid' moet men dus ook als een beeld voor geweld, vruchtbaarheid en (her)schepping begrijpen. De verwijzing wordt door de slotregels van (2) versterkt: 'zij heeft gezegend, de machteloze aarde, zij wil / herboren zijn.' Het is nu duidelijk dat het verbum 'zegenen' ook een seksuele connotatie heeft.

In verband met het substantief 'ijdelheid' noem ik ten slotte de relatie met Girolamo Savonarola.³⁴ Tijdens de Contrareformatie ontstond er verzet tegen de representatie van Maria Magdalena als beeld van de goddelijke liefde: ze was te voluptueus en materialistisch. In Florence had Savonarola zich al eerder een tegenstander van dit type Magdalena's verklaard; voor hem was zij een voorbeeld van de Florentijnse decadentie en onzedelijkheid die hij met kracht bestreed. Savonarola nam stelling tegen het gebruik van mooie, contemporaine modellen voor devote kunst en gaf order dergelijke schilderijen te verbranden. Aan het einde van de vijftiende eeuw belandden ze op een van de twee zogenoemde 'brandstapels der ijdelheden' van luxe goederen en kunstvoorwerpen, waarmee hij poogde alle uiterlijke vertoon van de stad en het kerkelijk gezag een halt toe te roepen.

In het evangelie van Johannes is het verhaal over Maria Magdalena's aanwezigheid bij de kruisiging en de opstanding uitgebreider dan in de teksten van de synoptische evangelisten.





Ik noem tot slot van deze paragraaf een aantal zaken die hier relevant zijn.

In de passage waarin de getuigen van de kruisiging worden genoemd, is sprake van 'de discipel die Hij liefhad'.³⁵ Uit de tekst wordt niet duidelijk wie hier wordt bedoeld, maar er zijn aanwijzingen in de Bijbel waaruit men kan opmaken dat het Maria Magdalena is en ook het vervolg van het Johannesevangelie geeft deze suggestie. Wanneer Maria Magdalena Jezus na zijn opstanding herkent in de man van wie zij had aangenomen dat hij een tuinman was, noemt zij hem namelijk: 'Rabboeni', wat 'meester' betekent en een krachtiger aanduiding is dan 'rabbi'.³⁶ Zij behoort dus tot de leerlingen van Jezus. In het Nieuwe Testament komt naar voren dat Jezus' liefde zich niet tot één of twee personen beperkt; zijn liefde geldt 'de zijnen' en dat zijn diegenen die zich door hem laten leiden.³⁷ Uit Johannes kan men concluderen dat Maria Magdalena in ieder geval een van Jezus' geliefde leerlingen was. 'Die Hij liefhad' kan verder niet als een verwijzing naar een liefdesbetrekking tussen beiden worden gelezen; er is hier veel over gespeculeerd, maar in de Bijbel vindt men er geen aanwijzingen voor.³⁸ In de kunst en de literatuur is het een bekend thema.

De passage over Jezus' opstanding uit het Johannesevangelie is vaak verbeeld en bekend als 'Noli me tangere', dat 'houd me niet vast' betekent en verwijst naar het moment waarop Maria Magdalena Jezus wél herkent en hem wil aanraken. Jezus vervolgt dan: 'Ik ben nog niet opgestegen naar de Vader'.³⁹

De katholieke kerk heeft eeuwenlang het beeld benadrukt van de prostituee die na haar ontmoeting met Jezus tot inkeer was gekomen. Dat Christus na zijn opstanding aan haar is verschenen, werd als een beloning voor haar trouw uitgelegd. De aandacht concentreerde zich op haar seksualiteit: voor haar bekering had zij zich hieraan overgegeven en daarna leefde zij kuis.⁴⁰ De discussie over de reden waarom men langdurig heeft vastgehouden aan het beeld van de boetelinge Maria Magdalena doet hier niet ter zake.⁴¹ In verband met dit onderzoek is het antwoord van Marjorie Malvern op deze vraag wel interessant. Malvern ziet de gedaanteverandering niet als karikaturaal, maar als mythisch. Dat beeld zou zijn gekoesterd omdat het herinnert aan godinnen van de liefde, de wijsheid en de vruchtbaarheid. Maria Magdalena zou als vrouwelijke pendant van de mannelijke godheid hebben gefunctioneerd.⁴²

7 Maria Magdalena in de gnostiek

Mogelijk heeft Armando zich voor verwijzingen naar het ontstaan van de aarde (of de kosmos), de mens, schuld, lijden, dood en opstanding in het christendom niet tot Bijbelse en christelijk-iconografische interteksten beperkt. Bepaalde elementen uit de poëzie van de jaren zeventig, dus ook uit 'Vorstin der machtelozen', kan men (mede) in verband met gnostische teksten of teksten over de gnostiek begrijpen. Bovendien geldt Maria Magdalena in een aantal belangrijke gnostische teksten als een centrale figuur en heeft ook dit haar beeldvorming beïnvloed. Het volgende acht ik van belang voor de rol die zij in gnostische teksten heeft en in de gnostiek als religieuze beweging heeft gespeeld.

Onder gnostiek verstaat men een religieuze beweging uit de eerste eeuwen na het begin van de christelijke jaartelling, die was gericht op het vinden van een bepaalde vorm van





kennis of inzicht, die met het Griekse woord 'gnosis' wordt aangeduid.⁴³ Wie voor de gnosis ontvankelijk was, kreeg inzicht in het wezen van de allerhoogste god en in het ontstaan van verschillende andere geestelijke machten. De gnosis betrof tevens de oorsprong van de wereld, het doel van het aardse leven en de wijze waarop een mens de geestelijke verlossing kan bereiken.

De mens zou een hemelse kern in zich hebben, afkomstig van de allerhoogste god, maar zich hiervan niet meer bewust zijn. Tijdens het leven op aarde moet het bewustzijn worden hernieuwd en middels de gnosis het contact met het goddelijke worden hersteld. In wezen zou de mens niet op de aarde thuishoren, maar bij god, in de geestelijke wereld.

Het grondpatroon van het gnostische denken kan men zien als een radicaal platonisme dat op het vroege christendom is toegepast. Met het platonisme heeft de gnostiek gemeen dat de allerhoogste god zich niet als schepper met de materiële schepping zou hebben ingelaten. Volgens Plato schiep de allerhoogste god, Demiurg, de sterren, de planeten en de aarde. De kinderen van Demiurg schiepen de menselijke lichamen en Demiurg zelf de menselijke ziel. In tegenstelling met de gnostiek vertelt het platonisme niet over een breuk tussen de allerhoogste god en de scheppende goden.

Een specifiek element van de antieke gnosis is de vijandige houding ten opzichte van de materie.⁴⁴ Hemel en aarde zouden zijn ontstaan omdat het vrouwelijke deel van god, de Wijsheid, de mannelijke partner, de Ziel, de rug zou hebben toegekeerd en de aarde heeft laten ontstaan. Zij wilde zelfstandig zijn. Jezus, die in de meeste gnostische teksten als een bode van de allerhoogste god wordt gezien, zou naar de aarde zijn gezonden om elke menselijke ziel met haar mannelijke element te herenigen. Wanneer het verlossingswerk was voltooid, zouden hemel en aarde verdwijnen.

Voordat er ruim twee eeuwen geleden in Egypte gnostische teksten werden ontdekt, was de gnostiek slechts uit geschriften van een aantal kerkvaders bekend. In 1773 ontdekte men in Egypte de eerste teksten. Zo'n honderdvijftig jaar lang volgden meerdere ontdekkingen van soortgelijke, meestal koptische teksten. Ik noem hier een aantal belangrijke teksten waarin Maria Magdalena voorkomt. Ze dateren uit de eerste vijf eeuwen na het begin van de jaartelling en vormen een interessante aanvulling op de kennis die over haar beschikbaar is.

In 1773 kwam de Codex Askewianus aan het licht met daarin onder meer *Pistis Sophia* (Geloof Wijsheid). Aan het einde van de negentiende eeuw ontdekte men de Papyrus Berolinesis die onder andere het *Evangelie volgens Maria* bevatte (bedoeld is: Maria Magdalena).⁴⁵ Later werden het *Evangelie naar Thomas*; de *Dialoog van de Verlosser*; het *Evangelie naar Philippus*; de *Wijsheid van Jezus Christus* en de *Eerste en Tweede Openbaring van Jacobus* opgegraven. Zij maken deel uit van een grote verzameling teksten die in 1945 zijn gevonden: de Nag Hammadi Codices. De vondst heeft de belangstelling voor de gnostiek in belangrijke mate gestimuleerd. In 1895 waren reeds de *Brief van de apostelen* en in 1930 het *Manichese psalmboek* gevonden. Voor de meeste teksten geldt dat zij pas na 1955 werden gepubliceerd. Een Engelse vertaling van de Nag Hammadi Codices en de Berlijnse Codex was in 1977 verschenen, maar eerder waren al (deel)vertalingen gepubliceerd, onder andere in het Nederlands. Het *Evangelie naar Thomas* is bijvoorbeeld in 1960 in een eerste Nederlandse vertaling verschenen.⁴⁶

Een aantal teksten bevat korte meditatie- en wijsheidspreuken die aan Jezus worden toege-





schreven. Het *Evangelie naar Thomas* en het *Evangelie naar Philippus* vertellen het opstandingsverhaal. De overige teksten bevatten gesprekken die Jezus voor en na zijn opstanding met zijn leerlingen gevoerd heeft. De groep leerlingen bestaat meestal uit twaalf mannen en zeven vrouwen. Een duidelijk verschil met teksten uit het Nieuwe Testament is de rol van de laatsten: zij zijn ook leerlingen en hun rol is niet beperkt, zoals bij de kerkvaders. In de introductie maakt Jezus het doel van zijn komst duidelijk en verwijt de leerlingen hun ongelooft. Dan volgen er vraaggesprekken. Vaak zijn er twee Maria's die vragen stellen: de moeder van Jezus en Maria Magdalena. De geloofsverkondiging van Jezus bevat mededelingen over het ontstaan van de kosmos, over de verlossing en de ware christelijke, gnostische leer. De verlossing staat centraal. In meerdere teksten is Maria Magdalena de belangrijkste vragensteller, bijvoorbeeld in *Pistis Sophia*. In dit geschrift onderwijst Jezus zijn leerlingen gedurende de twaalf jaar die volgens de tekst aan zijn definitieve hemelvaart zijn voorafgegaan.

In alle teksten waarin Maria Magdalena voorkomt heeft zij een vooraanstaande rol en een aantal malen is zij de centrale figuur. In het *Evangelie volgens Maria* – de enige tekst waarin zij sprekend wordt opgevoerd – neemt zij een leidende positie in bij het uitdragen van het evangelie. Zij is geen zondares of prostituee, dit beeld betreft een latere traditie; haar rol is die van getuige van de opstanding van Jezus.

De teksten komen met betrekking tot Maria Magdalena op nog een aantal punten overeen: haar aanzien en het respect voor haar diepe geloof en geloofsijver zijn onbetwist, al vertonen in een aantal teksten bepaalde mannelijke apostelen hierover enig wantrouwen. Het accent ligt verder op haar kennis en inzicht. Als hoofdmiddelaar van Jezus brengt zij gnosis naar de andere leerlingen. Zij is de vrouw die het Al kent, degene die 'begreep'. In *Pistis Sophia* huldigt Jezus haar als 'erfgenaam van het licht'. Zij heeft een bijna goddelijke wijsheid; hierdoor zijn de gnostici haar als een christelijke godin van de wijsheid gaan beschouwen.

De gnostiek is van invloed geweest op een aantal dualistische denkbeelden die nog steeds in de christelijke visie bestaan, bijvoorbeeld de verbinding tussen de geest en het goede, en de materie (of het vlees) met het kwaad. Ook is het middeleeuwse concept van de maagdelijkheid als deugd, dat in het beeld van de Maagd Maria en de mythe van Maria Magdalena culmineert, tot gnostisch gedachtengoed te herleiden.

In sommige gnostische teksten wordt aangenomen dat er meerdere, boven elkaar gelegen hemelen bestaan, die men moet doorlopen om de 'hoogste' te bereiken. Volgens de – gnostische – mythe van Satornilus, bijvoorbeeld, heeft de allerhoogste, niet-gekende goddelijke Vader de engelen, aartsengelen, krachten en machten geschapen. Er waren zeven engelen, zij schiepen de wereld en al het aardse leven, dus ook de mensen. Ik noem hier deze mythe omdat de engelen ook 'heersers' ('archontes') werden genoemd en dit bij Armando een belangrijk begrip is. Bij Satornilus is Satan een van de engelen en de opponent van de scheppende engelen. In 'Vorstin der machtelozen' gaat 'de vorstin' uiteindelijk naar 'hoger horizon' (8). Mogelijk verwijst Armando hiermee naar de gnostische gedachte van de hoogste God die een andere en betere is dan de 'lagere' goddelijke schepper: de imperfecte god die voor de schepping van de imperfecte mens verantwoordelijk was. Het beeld is uit de iconografie bekend, bijvoorbeeld het schilderij *Kruisiging* van de Venetiaan Alvise Vivarini, dat ook aan Bellini wordt toegeschreven. Hierop wordt duidelijk zichtbaar, een tweede, 'hogere' horizon verbeeld.⁴⁷





Andere gnostische elementen die men in het verhaal van 'de vorstin' kan herkennen zijn het beeld van 'licht' in 'heldin van licht en steen' (6), de 'macht' die in (1) ter sprake komt en de algemene indruk van kracht en macht die van het personage uitgaat. Zie bijvoorbeeld 'zij kent geen vrees' (8). Het vragende karakter met het doel en verlangen om tot een dieper inzicht te komen dat 'Vorstin der machtelozen' typeert, zou men ook als een verwijzing naar de gnostische Maria Magdalena kunnen beschouwen: zij stelde veel vragen, bezat wijsheid en kende immers 'het Al'. De karakteristiek 'godin der ijdelheid' (6) kan men als een kritiek op Maria Magdalena in de rol van gnostische godin der wijsheid beschouwen.

Ook in verband met de oppositieparen die op licht en donker betrekking hebben kunnen er parallellen tussen de gnostiek en Armando's poëzie worden gelegd. De getallensymboliek uit het oeuvre, in het bijzonder de getallen twaalf en zeven, kan men ook tot de gnostiek herleiden. Deze twee voorbeelden gelden echter niet als exclusieve kenmerken van de gnostiek; getallen- en lichtsymboliek vindt men ook in de Bijbel, en het laatste ook in legenden over Maria Magdalena – in het bijzonder in de *Legenda Aurea* – en in de klassieke elegie.

Verder kan men in het schuldig verklaren van de natuur, waarvan in Armando's werk sprake is, een vijandigheid ten opzichte van de materie herkennen die typerend is voor de gnostiek. Volgens de gnostische visie heeft de mens geen schuld aan het feit dat hij in deze onvolmaakte wereld leeft. De mens is het slachtoffer van de val uit de hemelse wereld die zich eerder heeft afgespeeld.

8 'Vorstin der machtelozen': de moderne elegie herschreven.

Een herschrijving door Armando in de traditie van de Duitse elegie

'Vorstin der machtelozen' opent met drie mededelingen over het 'beeld' van 'de vorstin': 'verloren', '[wist] van geen sterven [...]' en '[bezong] toch de dood [...]' (1, r.2-3). Zij benadrukken, net als 'verloren [...]' haar macht' (idem) het elegische karakter van de cyclus.

'Vorstin der machtelozen' lees ik dan ook als een herschrijving van de moderne elegie in de traditie van 'de klassieke Duitse elegie'. Het motto dat aan *De denkende, denkende doden* voorafgaat, en dat Armando aan Rilke's *Duineser Elegien* heeft ontleend, kan men als een paratekstuele verwijzing naar de klassieke zowel als de moderne twintigste-eeuwse elegie begrijpen.

Inhoudelijk gezien is een elegie een weeklacht over de dood van een persoon of over andere tragische aspecten van het leven. De formele betekenis is strikt genomen een lang gedicht of dichtcyclus in dactylische hexameters, die door dactylische pentameters worden gevolgd.

Het type van de 'klassieke Duitse elegie' is in de tweede helft van de achttiende eeuw ontstaan.⁴⁸ Een belangrijke impuls voor de vernieuwing vormden de *Römische Elegien* (1795) waarin Goethe de hexameter terugbracht en het genre, dat in de loop van de tijd zowel haar inhoudelijke als formele betekenis had verloren, opnieuw definieerde.

In een uitgebreide definitie van de 'klassieke Duitse elegie' noemt Theodor Ziolkowski de formele en inhoudelijke kenmerken die ik zojuist gaf. Typerend is verder het kader dat in de eerste persoon is geschreven. Het omvat een beschouwende kern waarin een ontwikkeling van een thematische spanning naar een oplossing wordt beschreven.





Het kader van 'Vorstin der machtelozen' wordt door het openingsgedicht en de laatste strofe van het slotgedicht (8) gevormd. Het gedicht en de laatste strofe zijn inhoudelijk en formeel parallelle constructies. In beide zinspeelt Armando op de dood van 'de vorstin' en benadrukt hij dat 'haar macht' voorbij is. Zij tellen een bijna gelijke hoeveelheid woorden waarvan een aantal fonologisch en semantisch verwant is. Het duidelijkste geldt dit voor de 'elegische' verba 'verloren' en 'verlaten'. Verder zijn het gedicht en de eindstrofe, vergeleken met het middendeel, niet-hermetisch: het is mogelijk om de inhoud tot een begrijpelijke boodschap te herleiden. In tegenstelling tot de traditie is het kader echter niet in de eerste persoon geschreven.

De moderne variant van de 'klassieke Duitse elegie' – als belangrijkste representanten noemt hij Rilke en Georg Trakl – wordt volgens Ziolkowski door een afwijkend elegisch metrum gekenmerkt. Rilke bijvoorbeeld, gebruikte het elegische distichon net vaak genoeg om bij de lezer het genre in herinnering te roepen. De *Duineser Elegien*, die gelden als het voorbeeld bij uitstek van de klassieke moderne elegie, schreef hij bewust in de traditie van de Duitse auteurs.⁴⁹

Ziolkowski stelt dat Trakls 'Abendländisches Lied' (1914) het einde van het traditionele genre markeert. Bij deze dichter is er nog sprake van vernieuwende elementen, bij anderen slechts van imitatie of parodie van voorgangers. In de twintigste eeuw is de elegie, zo concludeert hij, 'uit'. Poëzie van bijvoorbeeld Nelly Sachs en Paul Celan wil hij niet als elegisch definiëren. Hun thematiek, de jodenvernietiging tijdens de Tweede Wereldoorlog, zou wel voor het genre geschikt zijn, maar de traditionele, formele kenmerken ontbreken.

In verband met 'Vorstin der machtelozen' is de definitie die Jahan Ramazani van de moderne elegie geeft, interessant.⁵⁰ Volgens Ramazani heeft de moderne elegische dichter het klassieke metrum juist losgelaten. De moderne elegie is anti-elegisch en kenmerkt zich door verzet tegen verschillende traditionele elementen. Er is verzet tegen het bieden van troost en prijzende of lovende elementen ontbreken. De dichter gelooft niet langer dat boosheid in troost kan worden omgezet en dat troost heilzaam is. Ook verzet hij zich tegen de gedachte dat verlies door middel van rouwbeklag kan worden gecompenseerd. Zijn poëzie is opstandig en zelfs gewelddadig: hij beschuldigt de dood, zichzelf en de traditie en weigert orthodoxe vormen van troost, zoals het idee van wedergeboorte van de natuur, wedergeboorte in God of in de poëzie. De moderne elegie wordt volgens Ramazani primair door psychologische elementen bepaald. Om deze te beschrijven gebruikt hij de psychologie van de melancholie en kiest Freuds term 'melancholic mourning' als een kernbegrip. De 'mourning art' is trouwens volgens Ramazani een belangrijk kenmerk van de moderne literatuur. De traditionele elegie noemt hij een 'art of saving' en de moderne een 'art of losing'.⁵¹

De spanning die in de 'klassieke elegie' wordt gethematiseerd, wordt door meerdere tegenstellingen veroorzaakt. Ziolkowski noemt er een aantal die men ook in Armando's oeuvre kan terugvinden: werkelijkheid en ideaal, de tegenwoordige tijd en het verleden, tijdelijkheid en tijdloosheid. Verder wordt het lyrisch subject niet volledig gedefinieerd en door het object gedomineerd. Dit is ook het geval in 'Vorstin der machtelozen'.

Traditionele kenmerken van de elegie die men ook in Armando's poëzie kan herkennen, zijn 'de berg' als poëtische *locus*, een mythisch tijdsbesef, 'stromend water' en 'de strijd tussen de lente en de winter'. In de traditie zijn ze met de oplossing van de gethematiseerde





spanning verbonden. 'De berg' symboliseert bijvoorbeeld het inzicht dat het lyrisch subject uiteindelijk zal verkrijgen – in Schillers *Der Spaziergang* is het een belangrijk element – en als subliem beeld wijst 'de berg' tevens op de nietigheid van de mens. 'Stromend water' en 'de strijd tussen de lente en de winter' symboliseren het vernieuwingsproces.

Aan het einde van de traditionele elegie bereikt het subject een inzicht dat met een beweging naar het licht wordt verbeeld. Zowel in Goethe's *Römische Elegien* als in Schillers *Der Spaziergang* domineert in het laatste distichon bijvoorbeeld de zon.

'Water' en 'zon' betekenen in Armando's poëzie het tegengestelde van een vernieuwingsproces, het zijn namelijk beelden voor agressie en destructie. 'Water' associeert hij bijvoorbeeld in *Hemel en aarde* met 'bloed':

het water bloeit de bodem uit, het bloedend monster likt zijn vleugels.⁵²

In *De denkende, denkende doden* is 'water' een zeer dominant, agressief element. Het metrum van de volgende regels herinnert overigens aan het elegische distichon:

op de toppen der golven groeit het spoor van de wind,
rimpelend rotsen vormend, brekend de wrede druppels.⁵³

'Water' is ook 'wreed' in de regels 'bouwsels, die nog bestaan, traag bewegen, / betreden door het wreed getij'. In bevroren toestand is het eveneens onheilspellend en agressief: 'diep in 't bijtende ijs zweeft het leger dat / dreigt [...]'.⁵⁴ Het element wordt hier gelijkgesteld aan 'het leger', dat staat voor vernietiging en dood.

In het volgende gedicht gaat ijselijk water ('het grote wak') 'het stil gevecht' als het ware vervangen en verbindt Armando het met 'de dood' en 'zonen':

hij kent de wrede resten, de bressen
in het zwakke zand, maar mist het stil gevecht;
't is anders nu.
slechts zuchtend wachten op het grote
wak dat zonen lokt: de dood.⁵⁵

De woordverbinding en woorden 'stil gevecht', 'zuchtend' en 'zonen' gelden ook hier als impliciete verwijzing naar de moord van het lyrisch subject op 'de Duitse soldaat'. 'Zonen' betekent dan zowel de dader als het slachtoffer.

Het element 'water' is naar mijn mening mogelijk ook een zinspeling op de verbeelding van het Laatste Oordeel in de iconografie. Volgens de christelijke leer zal de opstanding van de doden bij de terugkomst van Jezus plaatsvinden, dat moment wordt in de Openbaring





van Johannes als het begin van het duizendjarige rijk omschreven. In de iconografie wordt de opstanding verbeeld door de doden uit hun graf, uit spleten in de aarde of uit de zee te laten oprijzen. Het is geïnspireerd op de volgende regels uit Openbaring 20: 'De zee stond de doden die ze in zich had af, en ook de dood en het dodenrijk stonden hun doden af. En iedereen werd geoordeeld naar zijn daden.'⁵⁶ Het telwoord 'duizend' wordt door Armando trouwens meermalen gebruikt en speelt vooral in *De denkende, denkende doden* een rol. Verder komt in deze verzameling gedichten de woordverbinding 'de jongste dag' voor: een aanduiding die in het evangelie van Johannes als synoniem voor de Dag des Oordeels wordt gebruikt.⁵⁷

In verband met 'water' wil ik hier verder kort een opmerking maken over de dominante rol die de vier elementen, aarde, water, lucht en vuur in Armando's poëzie vervullen. In het bijzonder komen de elementen voor in de bundels uit de jaren zeventig. Men kan ze in verband met verwijzingen naar het scheppingsverhaal uit Genesis lezen. Wellicht is er echter ook sprake van een intertekstuele relatie met Empedocles' klassieke leerdicht over het ontstaan van de aarde. Hierbij spelen mogelijk ook de verhalen over Empedocles' leven een rol. Al voor zijn dood was Empedocles tot een mythische figuur uitgegroeid en men beschouwde hem als een god. Een van de verhalen over zijn roemruchte leven vertelt bovendien dat hij eens een dode vrouw tot leven wekte.⁵⁸

In 'Vorstin der machtelozen' ontwikkelt de spanning zich niet tot een oplossing. Ook voelt de lyrische verteller zich aan het slot verre van bevrijd. Vanaf (5) cumuleren de vragen, en ook agressie en woede stapelen zich als het ware op. In de eerste strofe van (8), het slot van de kern van de cyclus, zijn de vragen naar een 'waarom' het sterkst. Antwoorden worden er niet gegeven.

Tot slot van deze paragraaf wil ik de formele structuur van 'Vorstin der machtelozen' en die van 'De denkende, denkende doden' vergelijken.

Formeel is 'Vorstin der machtelozen' een metrische of ritmische cyclus, met een zeer beperkt aantal verwijzingen naar de dactylische elegie.⁵⁹ 'De denkende, denkende doden' is formeel duidelijker met de traditie verwant: de dactylische heffing is hier onregelmatig gebruikt, maar niettemin kenmerkend.

De dactylische versvoet bestaat uit één beklemtoonde positie die door twee onbeklemtoonde posities wordt gevolgd: / x x . De periode komt in de formele elegie in de eerste regel achtmaal en in de tweede tienmaal herhaald voor: de dactylische hexameter en pentameter.

Ziolkowski's kwalificatie van de formele structuur van acht van de tien elegieën van Rilkes *Duineser Elegien* geldt ook voor 'De denkende, denkende doden': 'a loosely dactylic *parlando* that is so flexible as to defy precise categorization.'⁶⁰ Een voorbeeld van het 'dactylic *parlando*' is de formele structuur van het openingsgedicht. Ik onderscheid vijf delen, die ik hier heb genummerd:





waar zon is en gapende kust, (1) de tijd weer rijp voor rouw, (2)

x / x x / x x / x / x / x /

waar wind is en schamele aarde, (3)

x / x x / x x / x

daar werd hij wie hij is: (4)

x / x / x /

een denkende, denkende dode.(5)⁶¹

x / x x / x x / x

De delen (2) en (4) hebben hetzelfde aantal heffingen en zijn jambisch. (1), (3) en (5) hebben ook een gelijk aantal heffingen en zijn dactylisch. (2) en (4) hebben een lettergreep meer. In de dactylische delen is met het metrum 'gesmokkeld'.

Verwijzingen naar het elegische metrum vallen in 'De denkende denkende, doden' het meest op in de woordverbinding 'denkende, denkende doden', die Armando herhaaldelijk gebruikt, en in verbindingen die fonologisch en vaak ook semantisch hiermee verwant zijn, zoals 'schamele aarde'. Woordverbindingen met een dactylisch metrum verwijzen ook semantisch naar typisch elegische thema's, zoals 'de dood'. De woordverbinding 'denkende, denkende doden' is hiervan een goed voorbeeld. Verbindingen met een (deels) dactylisch metrum zijn bovendien belangrijke betekenisdragers. Ik noem 'schamele aarde', 'wachende akkers', 'denkende, denkende schepping', 'de somb're scheppende mens', 'de dode, denkende god' en 'duizenden en duizenden'. Ze vormen samen een keten van equivalenties die aan de centrale begrippen 'de dode(n)', 'de god', 'de mens' en 'de schepping' betekenis toekent en hen met elkaar verbindt.

Ten aanzien van 'Vorstin der machtelozen' kan men niet van een 'dactylisch *parlando*' spreken. Het metrum is veel vrijer dan in 'De denkende, denkende doden'. De cyclus heeft enkele dactylische delen, die ogenschijnlijk op willekeurige posities staan. De woordverbinding 'vorstin der machtelozen' is dan wel jambisch, maar de kernbegrippen 'machteloos' en 'ijdelheid' hebben een dactylische heffing. De versvoet van 'zij heeft gezegend, de machteloze aarde' verwijst naar de dactylus en (4) begint met een dactylische heffing: 'hoe zou het zijn als hij zijn leger bracht'.⁶²

Mogelijk heeft de dichter het vrije vers als een doeltreffender vormtaal beschouwd om in kort bestek – het is immers een korte cyclus – boosheid en verzet, maar ook de emotionele verwarring van het lyrisch subject te kunnen weergeven. Met de moderne elegie zoals Ramazani deze definieert, heeft 'Vorstin der machtelozen' – naast thematische elementen zoals melancholie, verzet, agressie en opstandigheid – het anti-dactylische karakter gemeen.

9 Ambivalente apostrofen: verhulling van 'de vorstin' en uitingen van machteloosheid van het lyrisch subject

De woordverbinding 'vorstin der machtelozen' wordt in de cyclus relatief vaak gebruikt en staat als aanhef of aanroeping steeds tussen leestekens: 'de vorstin' vormt een soort refrein van de klaagzang waarnaar het vertellend subject steeds weer terugkeert.





‘Vorstin’ wordt verder viermaal zelfstandig gebruikt. Het substantief is echter nooit het grammaticale subject van een zin. Dit is steeds ‘zij’. Zie bijvoorbeeld ‘zij, vorstin, zij zal verlaten laatste zijn’. (8, r.7) De aanhef en aanroeping is deel van de verholde representatie van de protagoniste.

Synoniemen voor ‘de vorstin’ zijn ook aanroepingen of een aanhef. Hierdoor, en door de verheven taal, krijgt zij een hemels karakter. De vervloeking in de slotregel van (4) contrasteert hiermee en onderstreept haar ambiguïteit.

Deze komt ook tot uitdrukking in de onduidelijkheid of er tót of óver haar wordt gesproken; het blijft tot het einde toe onduidelijk of de elegie (alleen) tot haar is gericht. Er is verder geen sprake van troost. En ook bestaat er geen helderheid over de precieze reden waarom zij wordt vervloekt. ‘Zij duldde’ (4, r.6), maar wat en waarom? De conventionele, klassieke rouwklacht wordt gaandeweg door steeds sterker wordende aanklachten overstemd.

De apostrofen illustreren de onduidelijkheid. Ze zijn gedeeltelijk conventioneel, bijvoorbeeld de parallelle openings- en slotzin van de eerste strofe van (8): ‘vorstin, verklaar uw haast’ en de sterke apostrofische regel: ‘vervloekt, vorstin der machtelozen, zij duldde.’ (4, r.6) In andere apostrofen speelt Armando echter met de formele conventie, bijvoorbeeld in (1, r.1) en (6, r.2). Het zou in beide regels mogelijk zijn dat hij ‘de vorstin’ als een ‘gij’ aanspreekt. Ik citeer (6, r.2) in de context:

eens dreef de haat haar voort, heldin van licht en steen,
vorstin der machtelozen.
bond zij zo man en vrouw? (6, r.1-3)

Ook in de aanroeping ‘vorstin der machtelozen’ (3, r.5-6) is het niet duidelijk of Armando haar in de tweede of in de derde persoon noemt.

De apostrofe is typerend voor het elegische genre. Met deze discursieve *troop* wordt de beschouwende poëtische tekst onderbroken om in een wens of gebod een ‘gij’ aan te roepen die niet de lezer is. In veel gevallen is de geadresseerde ‘de muze’, de poëzie zelf, of de poëtische traditie. Met ‘gij’ kan ook God, het universum of de natuur worden bedoeld.

De temporele scheiding tussen leven en dood wordt in de elegie als een disjunctie gerepresenteerd die niet valt op te heffen. De dichter / het lyrisch ‘ik’ compenseert de disjunctie op dialectische wijze door rouwbeklag met troost af te wisselen, en aan- en afwezigheid op te roepen; hij verbeeldt hiermee een heen- en teruggaan in de tijd. De ‘gij’ die aangeroepen wordt vraagt hij om herstel. De functie van de apostrofe gaat echter verder; bij de poëtische, dramatische exclamatie speelt namelijk op de achtergrond de betrokkenheid van het subject mee bij de vraag die gesteld wordt en het besef van het onvervulbare karakter ervan.⁶³ De apostrofen ballen in feite de gevoelens van de dichter samen en intensiveren het beeld dat hij in het gedicht centraal stelt; Jonathan Culler kwalificeert ze daarom trefkend als ‘nodes or concretizations of stages in a drama of mind.’⁶⁴ Hoewel de dichter met de apostrofe een poging doet om een ik-gij-relatie tot stand te brengen, is hij zich bewust van de moeilijkheden die er bestaan om subject en object te verenigen. Kan dit verlangen wel





worden gerealiseerd, is dan ook vaak de ‘terugtrekkende vraag’.

Ook in de apostrofen uit ‘Vorstin der machtelozen’ zijn de stadia van bewustzijn van het lyrisch ‘ik’ in het ‘drama of mind’ waarin hij een centrale positie inneemt, aan de orde. Het zijn emotionele uitingen waarmee Armando ‘machteloosheid’, dat als een sleutelbegrip geldt, tot de gevoelens van machteloosheid van het lyrisch subject concretiseert. De tweede persoon die in (6, r.4-6) wordt aangeropen, is mijns inzien ‘de poëzie’ en wijst terug naar de dichter zelf: ‘spreek van haar, godin der ijdelheid’ en ‘zegende zij niet?’ De dichter kan niet anders dan van deze gevoelens van machteloosheid getuigenis af te leggen.

De apostrofe functioneert als formeel element in de strategie die Armando hanteert om de schuld van het subject aan de moord op de ‘Duitse soldaat’ op te schorten. Overigens is pas in de slotstrofe de dubbelzinnigheid volledig verdwenen: het perspectief is hier duidelijk omgedraaid en ‘de vorstin’ wordt direct aangesproken, wat door de herhaling van ‘zij’ wordt benadrukt.

10 Magdala: de burcht. De protagoniste van ‘*ik kom naar de oosterse dancing*’

De historische plaats Magdala, waaruit Maria Magdalena waarschijnlijk afkomstig was, werd in het verleden met overspel geassocieerd. Het heeft aan de beeldvorming van haar persoon bijgedragen.⁶⁵ De stad bestaat niet meer, maar moet in de buurt van Tiberias, aan het meer van Galilea, hebben gelegen.

Omdat Magdala ‘burcht’ betekent, wil ik hier terugverwijzen naar de *Verzamelde gedichten* waarin ‘burcht’ voorkomt. In het openingsgedicht ‘*ik kom naar de oosterse dancing*’ is een ‘burcht’ de woning van de anonieme vrouw op wier gewelddadige dood de dichter zinspeelt. Het substantief is eenmalig gebruikt en zal in Armando’s poëzie niet meer terugkomen.⁶⁶ Zinspelingen op Maria Magdalena in ‘Vorstin der machtelozen’ maken het mogelijk om de referentie in het debuutgedicht aan de bijbelse Eva naar Maria Magdalena uit te breiden.

Wanneer het lyrisch subject van ‘*ik kom naar de oosterse dancing*’ stelt dat hij ‘priester’ wil worden, krijgt hij van een niet gedefinieerde acteur die hiermee instemt, ‘een bodemloze fiets’. Hij rijdt weg ‘naar paleizen en kastelen’ waar hem ‘alles werd beloofd’ (strofe 4). De woorden kenschetsen hem als een vorst of heerser, wat Armando met ‘lang toefde ik aan hun hoofden’ uit de eerste regel van de vijfde strofe onderstreept – en met het substantief ‘heerser’ dat hij meermalen in de *Verzamelde gedichten* en de bundels uit de jaren zeventig voor het subject gebruikt. Daarna staat er: ‘ik wandelde en zag haar burcht’. Hiermee suggereert hij dat de vrouw een hoge maatschappelijke positie heeft en dus wat dit betreft de gelijke van het subject is. ‘Burcht’ moet men dubbelzinnig lezen en het heeft een seksuele connotatie die door andere dubbelzinnige begrippen uit ‘*ik kom naar de oosterse dancing*’ wordt versterkt. Een voorbeeld is ‘hol’, een synoniem van ‘grot’, dat men ook in verband met Maria Magdalena kan begrijpen. Volgens een populaire mythe leefde zij na Jezus’ hemelvaart als kluizenares in een grot in Zuid-Frankrijk. ‘Hol’ wordt in de achtste strofe met betrekking tot het subject en de protagoniste van ‘*ik kom naar de oosterse dancing*’ gebruikt: ‘we dronken samen in een bruinverbrand hol’.

De verwijzing naar Maria Magdalena maakt duidelijk dat men dubbelzinnige beelden





uit de *Verzamelde gedichten* waaraan (mede) een seksuele betekenis kan worden verbonden, zeer waarschijnlijk ook in verband moet brengen met de dood en opstanding van 'de Duitse soldaat' en de gedaanteverandering van de dader in het slachtoffer die daarbij plaatsvindt.

11 Verwijzingen naar 'de vorstin' in *Hemel en aarde*, 'De denkende, denkende doden' en *Het gevecht*

In de overige cycli die Armando in de jaren zeventig heeft gepubliceerd, *Hemel en aarde*, 'De denkende, denkende doden' en *Het gevecht*, verwijzen vrouwelijke pronomina in de meeste gevallen naar de natuur in het algemeen en naar natuurelementen die de dichter met name noemt, zoals 'zon', 'zomer' en 'lente'. Een aantal keren maakt hij verhulde, subtiele en dubbelzinnige zinspelingen op de relatie tussen het mannelijke subject en een anonieme vrouw.⁶⁷

In deze paragraaf tracht ik aannemelijk te maken dat het steeds om dezelfde vrouw gaat. Opmerkelijk is dat zij dezelfde blijkt te zijn als de protagoniste van 'Vorstin der machtelozen'. Met de analyse van twee gedichten uit *Hemel en aarde* en een uit *Het gevecht* denk ik mijn interpretatie van de rol die zij bij de moord en opstanding van de Duitse soldaat vervult te kunnen bevestigen.

De aanwezigheid van 'de vorstin' in deze cycli betekent niet dat men de reeksen als één lange, chronologische vertelling moet lezen. Het is inmiddels duidelijk dat iedere verzameling gedichten van Armando als het ware hetzelfde verhaal vertelt, maar dan wel vanuit een telkens ander perspectief. Bepaalde verhaalelementen keren terug – herhaling is immers een dominant principe in zijn oeuvre – worden uitgediept of vanuit een ander gezichtspunt behandeld. Evenals de herhaling is het cyclische karakter zowel voor het oeuvre als geheel als voor de individuele bundels typerend.

Voor zover ik heb kunnen achterhalen, heeft Armando zich nooit uitgebreid over de totstandkoming van de bundels uitgelaten. In interviews uit de jaren tachtig en negentig heeft hij wel algemene uitspraken over zijn werkmethode gedaan. Zo zou hij nooit proza of poëzie vanachter zijn schrijftafel hebben geschreven, maar altijd op reis aantekeningen en ontwerpen hebben gemaakt die hij later uitwerkte. In een vraaggesprek merkt een interviewer op dat Armando

geen snelschrijver [is]. Uit zijn opmerkingen hierover valt op te maken dat er eerst op papier een brij van correcties ontstaat. Zijn verhalen slijpt hij – zo noemt hij dat – voortdurend bij [...].⁶⁸

Voor *De straat en het struikgewas* heeft de schrijver, naar eigen zeggen, 'vijftien tot twintig jaar lang kleine notities [...] gemaakt'.⁶⁹ Hij werkt dus aan meerdere boeken tegelijk. Dit geldt ook voor de poëziebundels, getuige een andere opmerking: 'Ik heb een groot gedicht klaar, waar ik zeker tien jaar aan heb gewerkt en dat volgend jaar uit zal komen [...].'⁷⁰ In interviews staat het niet met zoveel woorden, maar de werkwijze impliceert dat hij tijdens





het ontstaansproces van een bundel op een gegeven moment heeft moeten beslissen welke gedichten hij zou opnemen en welke in een andere bundel 'thuishoren'.

Armando heeft gezegd een gedicht te beschouwen 'als een stuk van de aarde waar een plant uit tevoorschijn komt en – korte tijd later – weer in verdwijnt'.⁷¹ Heymans haalt de, overigens onduidelijke, beeldspraak aan om het belang van de interpunctie te illustreren. Volgens hem benadrukt de dichter ermee dat een gedicht 'uit het niets' ontstaat.⁷² Naar mijn mening ontstaan de gedichten niet 'uit het niets', maar is er – om ook maar een natuurmetafoor te gebruiken – eerder sprake van een 'ondergronds wortelstelsel' dat de gedichten en de cycli, in het bijzonder die uit de jaren zeventig, met elkaar verbindt.

In 'De denkende, denkende doden' komt geen vrouwelijk subject voor. Wel zijn er veel elementen die tot de vruchtbaarheidsisotopie moeten worden gerekend; zij zijn voornamelijk verbonden met 'de aarde', die Armando consequent personificeert en die samen met andere natuurlijke elementen een vooraanstaande rol speelt. In het aan Rilke ontleende motto komt wel een vrouw voor: 'Die Mutter'; de aarde wordt hier met haar vergeleken.⁷³ De vrouwelijke pronomina en adjectieven die in de reeks worden gebruikt, verwijzen mijns inziens niet alleen naar het grammaticale geslacht van een substantief, maar onderstrepen ook het vrouwelijke karakter dat men in verband met haar vruchtbaarheid over het algemeen aan 'de aarde' toekent. Ik geef twee voorbeelden uit twee gedichten: 'zij, die de aarde bewaren, wilden haar kreten / bewenen, maar vonden geweten en gesel,' en: 'zie, haar schoot wiegt hun spraakloze hoofden; laat / hun daden ontrijzen aan haar, de schaarse aarde'.⁷⁴ Opmerkelijk is dat het substantief 'gesel', dat Armando in 'Vorstin der machtelozen' noemt als een creatie van 'de vorstin', in het eerste gedicht waaruit ik citeerde ook voorkomt. De dichtregels kan men, in het bijzonder door de begrippen 'bewenen', 'geweten' en 'gesel', dan ook als zinspeling op 'de vorstin' lezen.

In *Het gevecht* wordt het vrouwelijke pronomen opvallend vaak gebruikt en meermalen verwijst het naar een protagoniste. De cyclus bevat daarnaast in verhouding de meeste elementen die men tot de vruchtbaarheidsisotopie moet rekenen en hoewel Armando de relatie tussen 'het mannelijke' en 'het vrouwelijke' sterk verhult, geldt het als een belangrijk thema.

Het éénmalige gebruik van het substantief 'vorstin' in '*hij diende. wie was hij, in grijzen vacht?*' is een eerste aanwijzing dat het in *Het gevecht* om dezelfde vrouw gaat als in 'Vorstin der machtelozen'.⁷⁵ Zij komt hier duidelijk met het object van 'Vorstin der machtelozen' overeen als (één van) degene(n) die weet en verzwijgt: 'toch zijn er die weten. wie zijn het die verzwijgen? / landschap, zon, vorstin,' 'Weten' en 'verzwijgen' beschouw ik als een verwijzing naar 'de moord'. Het gebruik van het substantief 'vorstin' op deze plaats – namelijk pas in het laatste van de gedichten in *Het gevecht* waarin Armando de anonieme vrouw thematiseert – heeft hier de betekenis van een onthulling.

Het is bovendien mogelijk de verzameling als een vervolg op de voorgaande cyclus te lezen, of op *De denkende, denkende doden* als geheel. Bepaalde woorden die Armando aan het einde van 'Vorstin der machtelozen' gebruikt, keren namelijk letterlijk, of in de vorm van verwante woorden, meteen aan het begin van *Het gevecht* terug. Overigens wees Goedegebuure er al op dat de bundels gelijktijdig zijn ontstaan. Volgens hem hield de dichter de laatste 'in portefeuille' en publiceerde eerst *Dagboek van een Dader* dat in hetzelfde jaar als *De denkende, denkende doden* is verschenen.⁷⁶





Aan het slot van ‘Vorstin der machtelozen’ sterft de protagoniste. Meteen in het begin van *Het gevecht* is het alsof Armando een ander thema van ‘het grotere verhaal’ dat hij in de cycli uit het tijdvak over haar vertelt gaat uitdiepen. Hij introduceert vrijwel onmiddellijk de ‘zij’:

hoe waait haar adem langs de hemel, zij
laat de slaven manen: kom en waag,
wij wachten.⁷⁷

Het gebruik van het substantief ‘hemel’ in de openingsregel, dat semantisch en fonologisch met ‘hoger horizon’, de laatste woorden van (8) verwant is, ondersteunt mijn indruk dat het verhaal over ‘de vorstin’ nog niet ten einde is. ‘Zij / laat de slaven manen’ lijkt betekenisverwant te zijn met ‘de gesel’ uit (6, r.5) waarin in een lange, apostrofische zin tevens nadrukkelijk wordt bevolen dat er over haar wordt gesproken: ‘spreek van haar, godin der ijdelheid, [...] durf van haar te spreken’ (6, r.4-6). In het begin van *Het gevecht* krijgt het beeld een vervolg: ‘het spreken wordt geweerd.’⁷⁸

Er zijn meerdere parallellen tussen de beschrijving van deze protagoniste en ‘de vorstin’. In *Het gevecht* representeert Armando de vrouw echter bijzonder versluierd – het is niet verwonderlijk dat zij tot op heden door niemand werd opgemerkt – maar zij is, ook door het grote aantal elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie, toch ‘meer’ aanwezig dan in *Hemel en aarde*.

Goedegebuure stelt in zijn analyse van *Het gevecht* dat het ‘zeer goed mogelijk [is]’ dat het vrouwelijk adjectief uit het hierboven geciteerde ‘hoe waait haar adem langs de hemel, zij’ verwijst naar ‘de winter’ uit het openingsgedicht dat direct hieraan voorafgaat.⁷⁹ De bewering is niet ongegrond en wordt niet alleen door de relatie met natuurlijke elementen ingegeven. De verhulde representatie van de vrouw geschiedt namelijk vooral met behulp van beelden van de natuur en de seizoenen. Goedegebuure’s opmerking dat in *Het gevecht* ‘aan alle seizoenen wordt gerefereerd met het persoonlijk voornaamwoord ‘zij’’, acht ik echter niet juist.⁸⁰ Pronomina worden in Armando’s poëzie namelijk niet ongrammaticaal gebruikt. Elke keer dat met zekerheid kan worden vastgesteld naar welk substantief terug wordt verwezen, blijkt dat het juiste pronomen is gebruikt. ‘Zij’ wijst bijvoorbeeld naar ‘haat’ en ‘aarde’ terug en voor ‘boom’ is steeds ‘hij’ gebruikt. ‘Zij’ (enkelvoud zowel als meervoud) hanteert Armando overigens in alledrie de bundels slechts een beperkt aantal malen om ondubbelzinnig een substantief aan te duiden. Dit gegeven, en de plaats en hoeveelheid van de pronomina, laat zien dat er sprake is van een gecontroleerde inzet van pronomina. ‘Haar’ en ‘zij’ zijn in de bundels met een vrouwelijk substantief in de directe context verbonden en wanneer dit er niet staat, verwijzen ze naar het vrouwelijke personage uit de cycli. Natuurelementen maken volgens mij deel uit van het pluriforme *beeld* dat Armando van deze vrouw geeft.

De gedichten uit *Het gevecht* die aan ‘de vorstin’ zijn gewijd, zijn net als ‘Vorstin der machtelozen’ voornamelijk beschrijvend:





en wit zijn haar slapen, die zij
laat geuren naar vrede, haar tranen
als wilde kind'ren, die jagen op voedsel.
grist zij haar kroon niet uit vreemde handen?
laat zij jong zijn, maar bedachtzaam,
haar sieraad haastig-glanzend als een
bruid: geborgen morgen,
de lente leeft.⁸¹

Net als in de overige cycli komt hier een zinspeling op hoofdhaar voor: 'wit zijn haar slapen, die zij / laat geuren'. En ook hier plaatst Armando zowel letterlijk als figuurlijk een vraagteken bij een typering van 'de vorstin', dat haar ambigu maakt. Er zijn meer overeenkomsten: 'vrede' verbindt hij in (7) ook met de 'vorstin' en hij noemt 'haar tranen' – ook dit is een element dat in alle cycli voorkomt. Verder is 'kroon' een zinspeling op 'de vorstin'. 'Sieraad' is hiervan een synoniem, maar meer algemeen is het een voorwerp waarmee een vorstin vaak is getooid. De betekenis is met 'ijdelheid' (6) verbonden. Samen met 'glanzend' is het tevens met 'licht en steen' (6) verwant. 'Sieraad haastig-glanzend' kan overigens ook een zinspeling op het hoofdhaar zijn.

De elementen 'jong' en 'geboren morgen' zijn fonologisch en semantisch verwant met 'herboren' (2). Net als 'bruid' en 'lente' behoren zij tot de vruchtbaarheidsisotopie. Wanneer men 'haar sieraad haastig-glanzend' met een dubbelzinnige, seksuele betekenis leest, is de betekenis met 'de uit een traan geborene' (6) verwant. 'Glanzend' en 'traan' behoren tot het woordveld 'licht en donker', net als 'licht en steen' (6) en 'schaduw' (8).

Eerder is duidelijk geworden dat 'jagen' en 'jacht', ondersteund door de afbeelding van Friedrichs 'Chasseur im Walde' op het voorplat van *Dagboek van een Dader*, als verwijzingen naar de moord van het subject op de Duitse soldaat kunnen worden geïnterpreteerd.⁸² In de regel 'als wilde kind'ren, die jagen op voedsel' is het adjectief 'wilde' een element uit de geweldsisotopie en 'kind'ren' is in het algemeen een beeld voor onschuld, dat hier in het tegendeel omslaat. De regel lees ik daarom als een zinspeling op de gezamenlijke schuld van het subject en 'de vorstin' aan 'de moord op de soldaat'.

'Een bijtende spreuk verlost hem van de duivel,' en 'de wazige hemel, die, dichtbij, haar wolken zendt, spreekt' zijn de enige gedichten uit *Hemel en aarde* waarin Armando naar een vrouw verwijst.⁸³ Ik ken aan de gedichten een sleutelpositie toe, evenals aan 'zij, zachte moeder, zij kleurt en zoogt de zomer,' uit *Het gevecht*.⁸⁴ In alledrie heeft de vrouw namelijk een moederrol.

'Moeder' wordt slechts driemaal in Armando's poëtische oeuvre gebruikt: éénmaal in 'een bijtende spreuk verlost hem van de duivel,' en tweemaal in 'zij, zachte moeder, zij kleurt en zoogt de zomer,'. Het substantief staat in verband met vruchtbaarheid en voortplanting.

De twee gedichten uit *Hemel en aarde* zou men misschien eerder in de afdeling 'De schepping' hebben verwacht, samen met elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie die naar 'de moeder' verwijzen. Bovendien thematiseert het eerste gedicht 'de [voltooide] schepping'. Het is echter in de afdeling 'Het gevecht' opgenomen, en het tweede in 'De ondergang'. Uit mijn analyse zal duidelijk worden dat het verband tussen de gedichten en de afdelingen





goed interpreteerbaar is.

Meermalen is gebleken dat Armando aan het begrip 'gevecht' niet een eenduidige betekenis toekent. Naast de aanduiding voor de fysieke strijd tussen twee of meer personen, voor de scheppingsdaad die tot poëzie leidt en voor 'de moord op de Duitse soldaat' – bijvoorbeeld in de titel *Het gevecht* – verwijst hij ermee naar het reproducerende vermogen van de natuur.

Ook in *Hemel en aarde* thematiseert hij de voortplanting van de natuur. 'De moeder' in 'een bijtende spreuk verlost hem van de duivel', en 'de wazige hemel, die, dichtbij, haar wolken zendt, spreekt' staat echter niet met dit gevecht in verband, maar met het gevecht dat met de dood van 'de Duitse soldaat' eindigt.

Men kan de beide gedichten als complementair lezen; ze versterken en verduidelijken elkaar. Ze zijn overigens relatief ver uit elkaar geplaatst. Ik zal ze hier verder met (a) en (b) aanduiden:

(a)

een bijtende spreuk verlost hem van de duivel,
de schepping is voltooid.
hij voelt het zachte gras, een klein gebaar omhoog en bevend
slaapt hij in.
men zoekt hem, een machteloos dier, de vader van een dode

de zoon is gesneuveld. de moeder, begroeid met dromen, bestuift
haar kind met leven. het wonder wordt gehoord:
de hemel pakt de aarde woedend aan.

(b)

de wazige hemel, die, dichtbij, haar wolken zendt, spreekt
zacht tot haar bebloede wachter:
het wordt een welgeschapen dood,
wijd open haar kelk, haar heilige lente, haar laatste woorden
een wonder van rechtvaardigheid.

hij antwoordt niet.
de nevels strelen zijn gestalte, een heerszuchtig mens.
vertwijfeld likt hij zijn wonden.

'Schepping' heb ik tot nu toe als een essentieel thema van *Hemel en aarde* beschouwd. Er wordt in de cyclus namelijk een scheppingsverhaal verteld dat overeenkomsten met het scheppingsverhaal uit Genesis heeft. Bij Armando krijgt 'schepping' zonder uitzondering een negatieve betekenis, zie bijvoorbeeld de volgende regels: 'hij voorziet een kille schepping'; 'het bloed van de schepping waait in zee, de aarde stort omlaag: / helden zullen bedolven





zijn' en 'schuld en schepping: een rustoord voor helden.'⁸⁵ De verbinding tussen 'schepping' 'geweld' en 'schuld' leek me verband te houden met de schuld van het subject aan de moord en de transpositie van zijn schuld op de goddelijke schepping. De betekenis die Armando aan 'de moeder' toekent en de relatie tussen (a) en (b), zullen nu duidelijk maken dat hij 'schepping' ook als een synoniem voor 'de moord op de soldaat' gebruikt.

De elementen 'een dode' en 'is gesneuveld' (a, r.5-6) zijn een eerste aanwijzing dat men de tweede regel van (a): 'de schepping is voltooid', als een zinspelend moet lezen dat het subject de moord heeft gepleegd. De openingsregel van (a): 'een bijtende spreuk verlost hem van de duivel', lees ik als een verwijzing naar de moord als *daad*. Net als in andere gedichten die 'taal' of 'spraak' hiermee verbinden betekent de regel tevens dat 'de moord' in de poëzie als het ware opnieuw plaatsvindt en men deze (mede) als een poëtische, talige constructie moet beschouwen. Daarnaast benadrukt de dichter ermee dat het schrijven van poëzie voor hem een vorm van getuigen en wellicht ook van bezweren is.

Mogelijk verwijst 'een bijtende spreuk' net als 'woorden toornden nog' in 'Vorstin der machtelozen' (5) (ook) naar het spreken van de soldaat. Over hem heeft men namelijk in *De straat en het struikgewas* kunnen lezen dat hij 'de jongen' gebod om met hem mee te gaan: 'Hij begon schreeuwend te bevelen.'⁸⁶ Het is in het boek – en in het hele oeuvre – de enige talige uiting van de soldaat, maar het beeld van 'schreeuwen in de Duitse taal' krijgt van Armando veel aandacht, bijvoorbeeld in de volgende passage uit hetzelfde boek:

En hoe meer de oorlog vorderde, hoe harder ze riepen. En alle soldaten namen die tonen over, ze konden niet meer gewoon praten. Hoe ze zich ook inspanden, ze konden het niet. Ze konden alleen nog maar schreeuwen. Het was om wanhopig van te worden.⁸⁷

De taal die de vijand sprak, was één van de zaken waarover de protagonist-verteller zich onmiddellijk verwonderde toen hij na de oorlog een bezoek bracht aan 'het land van de vijand':

Vlak na de oorlog probeerde ik zo snel mogelijk naar het land van de verslagen vijand te komen. Ik wilde weten hoe ze er zonder uniform uitzagen. Hoe ze spraken. Ze spraken, ze konden spreken. Ze schreeuwden niet meer. Hoe was het mogelijk.⁸⁸

De soldaat in het hoofdstuk 'Het mes' uit zich verbaal door middel van een snauwend bevel en een zucht; er was dus geen conversatie tussen hem en de protagonist. De zucht slaakte de soldaat toen hij werd neergestoken; 'zucht(en)', 'woord' en woorden uit hetzelfde taalveld hebben in alle bundels een relatie met 'de moord'. De onduidelijkheid over wie in (a) de 'bijtende spreuk' uitspreekt, illustreert wederom het inwisselbare karakter van de dader en het slachtoffer.





Kijkt men naar (b), dan wordt door de relatie met (a) en door de elementen uit de vruchtbaarheidsisotopie duidelijk dat Armando met 'haar' steeds 'de moeder' bedoelt. In tegenstelling tot in (a) hebben de meeste woorden en woordverbindingen die hier naar 'vruchtbaarheid' verwijzen een dubbelzinnige, seksuele betekenis. Het geldt ook voor 'bebloede wachter' dat een zinspel is op het subject.

De vrouwelijke pronomina staan in de onmiddellijke nabijheid van de natuurbegrippen 'hemel', 'wolken', 'kelk' en 'lente', waardoor de relatie met 'de vorstin' wordt vertroebeld. De pronomina zouden op 'hemel' betrokken kunnen worden, maar ik sluit dit uit omdat 'hemel' een mannelijk substantief is en Armando pronomina consequent op een grammaticaal correcte wijze gebruikt.

In de bundels uit de jaren zeventig vindt een alternatie plaats tussen gedichten waarin de natuur centraal staat en veel 'vrouwelijke', 'zachte' taal wordt gebruikt en 'mannelijke' gewelddadige gedichten.⁸⁹ In (b) realiseert Armando de alternatie binnen het gedicht; in de eerste strofe domineren de 'vrouwelijke' elementen en staat de 'zij' / 'de vorstin' centraal. In de tweede domineren de 'mannelijke' elementen en gaat het over het lyrisch subject. Naast geweldselementen bevat de tweede strofe ook nog de 'zachte' begrippen 'strelen' en 'likt'. En ook 'nevels' heeft deze gevoelswaarde. Daarnaast geldt vertwijfeling ('vertwijfeld', r.8) niet als een karakteristiek van 'een heerszuchtig mens' (r.7). Het is duidelijk dat er iets met het subject is gebeurd.

Ik interpreteer (b) nu als volgt: de onbenoemde vrouw is bij de 'welgeschapen dood' betrokken. Wie er is gedood, maakt de dichter hier niet duidelijk en ook niet op welke wijze zij betrokken is. Op dit punt komt de vrouw met 'de vorstin' uit 'Vorstin der machtelozen' overeen: zij staat ook in relatie met 'de dood', waarover op het eerste gezicht iedere informatie ontbreekt. Net als in de cyclus heeft 'de Duitse soldaat' in (b) een 'lege plek'. Het adjectief 'welgeschapen' maakt duidelijk dat 'de dood' (ook) de schepping van een nieuw leven inhoudt. 'De hemel' spreekt over de 'dood' die aanstaande is tegen het lyrisch subject: de 'bebloede wachter' van de vrouw. De woordverbinding suggereert dat 'de wachter' bij de dood betrokken is en dat het hier om een gewelddadige dood gaat. 'Wachter' is, onder meer, een benaming voor een militair persoon. In relatie tot de oorlogsthematiek van de poëzie blijkt dat hier wederom 'de moord op de soldaat' aan de orde moet zijn. Armando voegt echter een nieuw element aan het verhaal toe. De dubbelzinnige betekenis van 'bebloede wachter' leidt tot de veronderstelling dat 'de wachter' de verwekker is van 'de welgeschapen dood'. De dichter bevestigt het in (a): aan het slot van de eerste strofe noemt hij het lyrisch subject immers 'de vader van een dode'. Ook onderstreept hij in (a) dat de relatie tussen het subject / de dader en het slachtoffer / 'de Duitse soldaat' uiterst hecht is. Hiervan schetst hij het volgende, gecompliceerd symbiotische beeld: het subject noemt hij zoals gezegd 'de vader van een dode'. Na een witregel – het is opnieuw een voorbeeld van de betekenisvolle relatie die 'het wit' in Armando's poëzie met 'de moord' heeft – '[is] de zoon [...] gesneuveld' en '[bestuift] de moeder [...] haar kind met leven.' Bestuift, een element uit de vruchtbaarheidsisotopie, is dubbelzinnig en suggereert hier de geslachtsdaad. Het subject is dus zowel vader als zoon en 'de dode sodaat' is ook de zoon ('haar kind') van 'de moeder'. Net als in (b) zijn het subject en 'de moeder' in (a) de ouders. Zij zijn herscheppers die 'de dader' in 'het slachtoffer' transformeren en zo de laatste uit de dood laten opstaan om de schuld van de eerste op te heffen: hij wordt 'verlost [...] van de duivel'.





De transformatie van het lyrisch subject in de Duitse soldaat wordt in (b) 'een wonder van rechtvaardigheid' genoemd. Het beeld kwalificeert de transformatie. 'De wazige hemel' – 'hemel' is een metafoor voor God die Armando in zijn poëzie vaker gebruikt – heeft deze woorden 'zacht' gesproken. God lijkt het lyrisch subject dus te hebben aangemoedigd. En het subject lijkt in de slotregels ook door God te worden getroost: 'de nevels strelen zijn gestalte'. 'Nevels' lees ik als een synoniem van 'wazige hemel'. Desondanks en ondanks Gods waardering van 'het wonder' = de transformatie van de dader in het slachtoffer die uit de dood is opgestaan, blijft het lyrisch subject 'vertwijfeld' achter en 'likt zijn wonden'. Ook hier lijkt hij op Jezus in zijn rol van onschuldig slachtoffer.

In (a) komen meer acteurs voor dan in (b). Eén ervan is 'de duivel' die in kruisstelling tegenover 'de hemel' is geplaatst. Het is een extra aanwijzing om het laatste substantief als een zinspeling op God, de tegenstrever van de duivel, te lezen. God 'pakt' vanwege 'het wonder' 'de aarde woedend aan'. 'De duivel', die Armando in geen enkel ander gedicht met name noemt, is een duidelijk symbool van het Kwaad. God geldt hier niet alleen als de tegenstrever van de duivel, maar ook van het subject dat kennelijk niet bij machte blijkt om hem te negeren.

In (a) wordt de transformatie van de dode in het subject niet door God gerechtvaardigd: 'het wonder wordt gehoord' door 'de hemel'. Net als in 'Vorstin der machtelozen' wijst Armando er ook hier op dat het lyrisch subject er niet in slaagt zijn schuld aan de moord op te heffen.

'Een klein gebaar omhoog' uit (a), doet aan Jezus op Getsemane denken – waar hij zijn hemelse vader vraagt of hij hem voor de kruisdood wil sparen – en verwijst net als 'vertwijfeld' en 'wonden' in (b) naar het lijdensverhaal. Het subject identificeert zich in de beide gedichten met Jezus die onschuldig was, maar schuldig werd bevonden en de kruisdood moest sterven.

Met behulp van de betekenis die aan 'de moeder' moet worden toegekend, kan men trouwens de betekenis van het dubbelzinnige *Fremdkörper* 'moederlijk' uit 'zweven, de laatste rug uitkotsend, moederlijk,' uit de *Verzamelde gedichten*, uitbreiden.⁹⁰ De relatie tussen de delen 'moeder' en 'lijk' moet men waarschijnlijk als een zinspeling op 'de moeder' en de gedode soldaat lezen. Het is opnieuw een voorbeeld van de hechte thematische en idiomatische structuur van het oeuvre als geheel.

Ik citeer nu het gedicht uit *Het gevecht* waarin Armando de 'zij' ook als 'moeder' definieert:

zij, zachte moeder, zij kleurt en zoogt de zomer,
zwanger van zon, zij baart het stugge kind,
uit de bosrand geboren.
zij, zachte moeder, zij baart de verende aarde, zij
warmt de val van het vechtende kind, dat
man tegen man berecht.

'De moeder' komt overeen met de vrouw uit de 'moedergedichten' uit *Hemel en aarde*. Het bovenstaande gedicht bevat dezelfde en gelijksoortige elementen en behandelt de relatie tussen het lyrisch subject, 'de moeder' ('de vorstin') en 'de soldaat'. De gedichten herhalen als het





ware wat Armando in *Hemel en aarde* behandelde: de opstanding van de dode soldaat door middel van de transformatie van de dader in het slachtoffer.

In 'zij, zachte moeder, zij kleurt en zoogt de zomer', zijn 'zachte moeder' en 'verende aarde' in betekenis met elkaar verbonden. Nu wordt duidelijk dat men het substantief 'aarde', dat ik steeds uitsluitend als een metafoor voor de verblijfplaats van de doden heb gelezen, ook als een soort kraambed kan beschouwen.

12 Verwijzingen naar 'de vorstin' in *Dagboek van een Dader*

Armando's proza bevat subtiele verwijzingen naar de figuur van Maria Magdalena. Ook hier is er een verband met de schuldthematiek. Ik noem 'De gelukkige reizigers', een kort verhaal uit *De ruwe heren* dat in dezelfde tijd als 'Vorstin der machtelozen' is geschreven en ook een moord thematiseert – ditmaal van een kind. Met behulp van verwijzingen naar de intertekst van de legende van Maria Magdalena uit Voragine's *Legenda Aurea* en de legende van Sint Joris kritiseert Armando in het verhaal het onderscheid dat men tussen 'schuld' en 'onschuld' pleegt te maken.⁹¹

Ook *Dagboek van een Dader* bevat verwijzingen naar Maria Magdalena, waarbij ik hier iets uitgebreider wil stilstaan.

Hoewel *Dagboek van een Dader* als proza werd uitgegeven, dient het als een poëtische tekst te worden gelezen: er zijn maar weinig taaluitingen die aan een al dan niet 'gelogen' werkelijkheid refereren en redelijk transparant zijn.⁹² Het boek heeft een beperkt aantal archetypische, sjabloonmatige protagonisten die allen mannelijk zijn, maar de schrijver roept tweemaal, schijnbaar terloops, ook een vrouw op. Eénmaal gebruikt hij daarbij het woord 'heldin' dat in 'Vorstin der machtelozen' in (6) een synoniem van vorstin' is. Omdat hij hierbij ook over de dood van 'de heldin' spreekt, lees ik het substantief als een zinspeling op de protagoniste van 'Vorstin der machtelozen'. Ik citeer de betreffende dagboekpagina's:

2 oktober

In de reiskoets praat de medemens. Begrijpen doe ik niet.

'Hoha, het is reeds voorgevallen. Ziedaar.'

'Ja, u heeft voorspeld, nietwaar.'

'Terecht. De kansen zijn verkeken.'

'In weerwil van uw macht heeft zij de dood gevonden.'

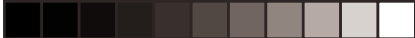
'Zo kan het zijn: verschrompeld tot heldin.'

3 oktober

De medemens praat luid, maar onbegrepen.

'U kent de waarde van het goud?'





‘Noem getallen, heer.’
‘In onbeminde streken?’
‘Neen, heer. Men wacht op ons.’
‘Geen argwaan dus.’
‘Neen, heer.’

De medemens kwebbelt slechts. Hij merkt mij niet, maar spreekt tot mij. Een Dader geeft dan grappig antwoord. De medemens spreekt graag mooie taal. Ik laat mij niet verlakken. Of gebruikt de Stem de medemens om mij een wenk te geven?⁹³

Bij een eerste poging tot interpretatie beperk ik mij tot de relatie tussen de acteurs. In de aantekening van 2 oktober converseert ‘de medemens’ met de protagonist-verteller, ‘de Dader’, of met een derde; in dat geval is de ‘ik’ een medereiziger. De ik-verteller begrijpt niet waarover ‘de medemens’ praat. Op 3 oktober is de ‘ik’ mogelijk (weer) de gesprekspartner van ‘de medemens’. Er staat dat hij niet wordt (op)gemerkt, maar toch spreekt ‘de medemens’ tot hem. Het onbegrip van de ‘ik’ onderstreept Armando met de parallelle openingsregels van de twee dagboekbladen. De openingsregels en de zin ‘Hij merkt mij niet, maar spreekt tot mij’ zijn belangrijk voor een beter begrip van de beide teksten. Ze kenmerken zich door syntactische deviaties die een verhullend karakter hebben. In de openingsregels lijkt het alsof de schrijver het zinsdeel waarin de ik-verteller voorkomt heeft weggelaten. De suggestie wordt gewekt dat men de regels als volgt moet lezen:

In de reiskoets praat de medemens [tegen mij]. Begrijpen doe ik [hem] niet.

en:

De medemens praat luid [tegen mij], maar [wat hij zegt blijft door mij] onbegrepen.

De weglating is iconisch voor het onbegrip van de ‘ik’: de ‘lege plekken’ verwijzen naar een problematische kern die essentieel is.⁹⁴ Het onbegrip geldt niet de inhoud van de conversatie als zodanig, maar de filosofische problematiek die Armando in het boek aansnijdt: het wezen van ouderschap en schuld.

‘Hij merkt mij niet, maar spreekt tot mij’ heeft een vergelijkbare structuur. In de syntaxis ontbreekt een woordje dat de lezer hier logischerwijs zou verwachten, namelijk ‘op’. In plaats van het verbum ‘opmerken’ koos de schrijver voor ‘merken’ waardoor hij de aandacht op de beide verba vestigt. Ik begrijp de zin als volgt: ‘de medemens’ geeft de ik-verteller, ‘de Dader’, geen merkteken. Hij spreekt echter wel tot hem: hij merkt hem dus wel degelijk *op*. De ‘ik’ praat met hem mee: hij geeft ‘grappig antwoord’, maar ‘laat zich niet verlakken’. Hij doet dus alsof wat ‘de medemens’ zegt nonsens is, maar is zich ervan bewust dat hij betekenis aan zijn woorden moet toekennen; zij moeten een diepere betekenis hebben die hij moet decoderen. Mijn interpretatie wordt door de aanwezigheid van ‘De Stem’ in de slotregel ondersteund. Deze personificatie heb ik eerder in verband met *Tucht* als een verwijzing naar God geïnterpreteerd. Meerdere passages uit *Dagboek van een Dader* laten zien dat dit





voor 'De Stem' ook hier het geval is. De 'ik' laat zich niet 'verlakken' omdat hij begrijpt dat 'de Stem' hem mogelijk wel een teken, 'een wenk', wenst te geven en daar 'de [luid pratende] medemens' voor gebruikt. Uit mijn analyse van *Tucht* en *De hand en de stem* werd duidelijk dat het geven van een (merk)teken, al dan niet door God, in verband staat met de ver- en onthullingsstrategieën die Armando in zijn poëzie hanteert om het lyrisch subject van zijn schuld aan de moord op de Duitse soldaat vrij te pleiten. In de passages uit *Dagboek van een Dader* interpreteer ik 'merken' als een verwijzing naar de rol die hij God hierbij toekent. Ik lees het in relatie tot een regel als 'de hemel pakt de aarde woedend aan.' uit het gedicht *de wazige hemel, die, dichtbij, haar wolken zendt, spreekt* uit *Hemel en aarde*.

De andere verwijzing betreft de volgende dagboek aantekening. Het is de eerste dag van een nieuw seizoen dat symbolisch staat vermeld:

22 december, winter

Kindse medemens ontmoet. Zijn haar is grijs, hij is zeer oud. Meestal kan hij vrolijk zijn. Hij is zopas gaan wonen bij eigen zoon, die zich ontfermd heeft en voedsel verstrekt. De grijsaard zit op een stoel en vouwt leuk met papier. Soms kan hij huilen van echte smart: hij ziet zijn hut ontruimen. Dan gedenkt hij zijn lieve vrouw, die zo dood is. Hij wordt twee grote dagen ziek. Dit is ouderdom.

De zoon is vriendelijk voor mij, hij biedt mij vaders hut aan. Graag. Zo, daar woon ik nu voorlopig. Hier kan ik erg denken.⁹⁵

Het blijft hier bij deze ene verwijzing naar de vrouw, maar de context is in dit verband interessant, allereerst omdat het hier, net als in 'Vorstin der machtelozen', een dode vrouw betreft en Armando over haar dood verder geen mededelingen doet. 'De vader' en 'de zoon' kan men symbolisch als een verwijzing naar God de vader en zijn zoon Jezus interpreteren. Het verbum 'ontfermen' heeft ook een christelijk-symbolische inhoud. In een volgende dagboek aantekening komt 'de zoon' naar de hut terug en 'gaat akeleien planten'.⁹⁶ In de iconografie is deze plant een allegorie van de Heilige Geest, vanwege de gelijkenis van de bloem met een duif.⁹⁷ Maar vergeleken met gelijksoortige verwijzingen in 'Vorstin der machtelozen' en in andere poëzie, zijn de regels ook een zinspeling op de passage uit het evangelie van Johannes waarin Maria Magdalena Jezus na zijn opstanding niet herkent en meent dat hij de tuinman is.⁹⁸

13 'Zij verscheurden haar schoonheid, duizenden, zij / wurgden haar, duizenden /...'

Tot slot wil ik ingaan op een belangrijk gegeven van 'Vorstin der machtelozen'. De 'vorstin' is een dode. Ik heb hieraan in dit hoofdstuk nog maar weinig aandacht besteed. Een interpretatie van het volgende gedicht uit *Het gevecht* maakt duidelijk dat zij door de Duitsers wordt vermoord:





zij verscheurden haar schoonheid, duizenden, zij
wurgden haar, duizenden, en zongen.
woord voor woord.⁹⁹

Met behulp van andere gedichten kan men 'duizenden' lezen als een verwijzing naar 'de Duitse soldaten die Nederland binnenvielen en bezet hielden'. In 'De denkende, denkende doden' introduceert Armando hen bijvoorbeeld in het volgende gedicht met behulp van het telwoord 'duizenden':

wolken vormen woorden, bewogen beelden boven
versteende orde.
de wind waait over lege akkers: duizenden en duizenden
staan klaar.¹⁰⁰

Opvallende overeenkomsten tussen de twee gedichten zijn de herhaling van 'duizenden', het gebruik van 'woorden' en de dominante /o/assonantie. In de cyclus geldt de relatie tussen 'de vorstin' en 'de Duitse bezetters' mogelijk als een verwijzing naar hun ouderschap. 'Hun liefde, hun rijzige / leegte daverd door haar hallen: vorstin / der machtelozen.' (3) kan men als een zinspeling hierop lezen.

Het is duidelijk dat er in 'Vorstin der machtelozen' geen twijfel aan het ouderschap van de Duitsers bestaat.¹⁰¹ Zij die onbetwist schuldig zijn verbindt Armando wellicht met het gegeven dat 'de vorstin' er als belangrijke en machtige protagoniste niet in slaagt om de schuld van het subject op te heffen. Dit is het centrale thema van de cyclus.

14 Slot

In 'Vorstin der machtelozen' heeft Armando geprobeerd om de schuld van het lyrisch subject aan de moord op 'de Duitse soldaat' teniet te doen door een derde hoofdpersoon te introduceren: de 'vorstin der machtelozen'. Voor de rol van medeplichtige moet hem een vrouwelijke machthebber of heerseres voor ogen hebben gestaan. Zij moest in staat zijn het subject te assisteren bij het ongedaan maken van de moord en bij zijn transpositie van een schuldige dader in een onschuldige. Als model voor deze protagoniste koos Armando Maria Magdalena: een intrigerende en mysterieuze bijbelse vrouw. Zij stond dicht bij Jezus, zowel letterlijk als figuurlijk. Ze was immers een getrouwe leerlinge en getuige van zijn kruisdood en opstanding. Het verhaal is bekend, ontroerend en intrigerend en heeft ook iets mysterieus, omdat het alleen in het evangelie van Johannes wordt verteld. Het heeft vele dichters, schrijvers en beeldende kunstenaars geïnspireerd.

In 'Vorstin der machtelozen' en in een aantal andere gedichten leidt de gesuggereerde seksuele verbintenis tussen het lyrische subject en deze 'heerseres' tot de herscheppingsdaad





die zowel de dode weer tot leven moet wekken als de gedaanteverwisseling van de schuldige dader in het onschuldige slachtoffer moet bewerkstelligen.

In deze moderne elegische cyclus is er geen plaats voor troost; voortdurend klinkt er het besef in door van de dichter dat hij door de poëtische schepping van een machtige vrouw aan de zijde van het lyrisch subject: de 'heerser' – die in wezen een machteloze is vanwege de schuld die hij torst – er niet in zal slagen om het subject van zijn schuld te verlossen. De poëtische verbeelding van dood en opstanding zullen ook hier niet tot zijn schuldeloosheid kunnen leiden.

In de laatste gedichten cumuleren de kritiek en de beschuldigingen aan het adres van 'de vorstin'. In feite begint dit al in de slotregel van (6): 'is zij, de uit een traan geborene, gekomen om te horen?' 'Horen' verwijst naar berechting en 'gekomen om te horen' naar Jezus, over wie men in de Openbaring van Johannes kan lezen dat hij zal terugkomen om een oordeel over de levenden en de doden te vellen.¹⁰² Mogelijk refereert het aan de positie die Maria Magdalena in bepaalde gnostische teksten heeft. Zij is als een soort rechter gekomen, maar de functie trekt Armando in de cyclus wel in twijfel. Kritiek, beschuldigingen, een vragende en een woedende toon maken duidelijk dat hij beseft dat de pogingen om de schuld van het lyrisch subject teniet te doen met behulp van verwijzingen naar Jezus en Maria Magdalena zijn gedoemd te mislukken. De woordverbinding 'verzonnen zonde' (5, r 2) geeft dit ook aan.

In de poëzie die Armando na de jaren zeventig heeft geschreven, dus vanaf *Tucht*, komen geen vrouwelijke protagonisten meer voor en is iedere zinspeling op een vrouw afwezig. Vanaf *Tucht* gaat de dichter op zoek naar andere mogelijkheden om het lyrisch subject van zijn schuld te bevrijden. Hij zal hier echter niet in slagen. De problemen die het subject met zijn schuld heeft zijn van blijvende aard.







Zusammenfassung

Meine Schuld ist nicht von dieser Welt. Armando – das lyrische Werk

Im Zentrum dieser Studie stehen Thematik und Idiom von Armandos lyrischem Werk in ihrer Beziehung zu biblischen und mythologischen Intertexten.

Im ersten, dem einführenden Kapitel, begründe ich meine Forschungsarbeit und erläutere einige Ausgangspunkte. In Kapitel 2 behandle ich in breitem Kontext Thematik und Idiomatik von Armandos Werk, sowohl in der Dichtung als auch in der erzählenden Literatur. Weiter beschäftige ich mich mit seinem von derselben Thematik geprägten bildkünstlerischen Werk. Zunächst liegt der Akzent auf den Verhüllungsstrategien und dem Wiederholungsprinzip, die Armando einsetzt, um die Offenbarung der Schuld des lyrischen Subjekts aufzuschieben. Viel Aufmerksamkeit verwende ich auf 'die Hand', die in seinen Gedichten und seiner Prosa als *pars pro toto* funktioniert und als wichtiges strategisches Element gilt. Anschließend konzentriere ich mich auf das Subjekt 'Armando', wie es in der Dichtung und den Manifesten Armandos aus den fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre definiert wird. Dabei fällt auf, daß für dieses Subjekt, das in beiden Textsorten von Aggression und Demonstrationen der Macht umgeben ist, konsequent derselbe Machtdiskurs hantiert wird. Die Manifeste wie die Gedichte funktionieren als programmatische Machtdiskurse, wobei jedoch dieselben Verhüllungsstrategien eingesetzt werden, die auch im übrigen Werk vorkommen. Schließlich richte ich meine Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen *Een tekst* (Ein Text), der Eröffnungsansprache Simon Vinkenoogs anlässlich einer Armando-Ausstellung im Jahre 1957, und den von Armando zu diesem Text angefertigten Illustrationen. Für diese Eröffnungsrede ist das altindische Epos *Ramayana* des Dichters Valmiki ein wichtiger Intertext. Klar wird, daß Armandos Illustrationen sowohl Vinkenoogs Text wie das *Ramayana* in völlig eigener Weise interpretieren. In seiner Bildsprache hat er die Hinweise darauf mit einem zweiten Intertext verflochten, nämlich mit Genesis 1-3, einem Text über den Ursprung des menschlichen Bösen.

In Kapitel 3 steht Armandos Dichtung aus den fünfziger Jahren im Mittelpunkt. Ich behandle hier eine Reihe wichtiger thematischer, idiomatischer und formaler Merkmale, mit denen sich Armandos Debütband, die *Verzamelde gedichten* (1964) (Gesammelte Gedichte) von seinen späteren Gedichtbänden unterscheidet. Dabei konzentriere ich mich auf die ersten zehn Abteilungen mit den Gedichten aus den fünfziger Jahren. Mit Hilfe der Publikationsgeschichte von Luceberts 'twee handjes' (zwei Händchen), ein Gedicht, das ein expliziter Intertext für 'met m'n handjes' (mit meinen Händchen) von Armando ist, werde ich darlegen, daß die chronologische Anordnung der Abteilungen nicht als Hinweis auf die Genese dieser Gedichte gesehen werden kann. Die Clustering erweist sich als rhetorisch motiviert, und man kann eine implizite narrative Struktur mit einem zyklischen Charakter erkennen. Ein wichtiges Argument dafür ist die Position der drei in diesem Band namentlich genannten Personen: 'Armando', 'der Deutsche' und 'Eva'. Ferner macht der von Armando verwendete biblische Intertext deutlich, daß das lyrische Subjekt Jesus nachempfunden ist und daß man den Gedichtband als einen Anti-Schöpfungsmythos lesen kann.

In Kapitel 4 behandle ich die drei in den siebziger Jahren veröffentlichten Gedicht-





bände Armandos: *Hemel en aarde* (1971) (Himmel und Erde), *De denkende, denkende doden* (1973) (Die denkenden, denkenden Toten) und *Het gevecht* (1976) (Das Gefecht). Ich beschäftige mich mit formalen, thematischen und idiomatischen Merkmalen, insbesondere mit den paratextuellen Elementen, wie zum Beispiel den Abbildungen auf den Buchumschlägen, den Illustrationen Armandos zu *Het gevecht* und den vorangestellten Mottos. Die Gedichtbände aus dieser Periode sind weniger gewalttätig und aggressiv als der Debütband. Durch das Herausarbeiten der Verweise auf die biblischen und mythologischen Intertexte zeige ich, welche Versuche unternommen werden, das lyrische Subjekt von seiner Schuld am Mord an 'dem deutschen Soldaten' freizusprechen. Mit dem Subjekt des Gedichtbandes wird außer auf Jesus auch auf Alexander den Großen und auf Herakles verwiesen. Durch die paratextuellen Bezüge werden die Intertexte in bedeutendem Maß unterstützt und verstärkt.

In Kapitel 5 konzentriere ich mich auf die beiden Bände, die Armando in den achtziger Jahren veröffentlicht hat: *Tucht* (1980) (Zucht) und *De Veldtocht* (1989) (Der Feldzug). Der Schwerpunkt liegt auf *Tucht*, das für mich einen Wendepunkt in Armandos Oeuvre darstellt. Ich beschäftige mich unter anderem mit dem *Tucht* vorangestellten Motto von Karl Jaspers, wobei ich nachzuweisen versuche, wie das Motto in die Schuldproblematik der Gedichtbände Armandos integriert wird. Des weiteren veranschauliche ich den Prozeß der Zurückhaltung, der mit *Tucht* einsetzt, und beschäftige mich mit dem seit *Tucht* zunehmend erzählenden Charakter der Gedichte. Mit Hilfe von *De straat en het struikgewas* (1988) (*Straße und Gestrüpp*, 1992), das für meine gesamte Forschungsarbeit als ein wichtiger selbstreferentieller Intertext gilt, erläutere ich die Verweise auf den historischen Ort und den historischen Moment, nämlich auf (die Umgebung von) Durchgangslager Amersfoort im Zweiten Weltkrieg. Im zweiten Teil, von Paragraph 10 an, konzentriere ich mich auf den biblischen Intertext. Ich weise nach, daß das Gedichtelement 'geknielde' (Kniender), das in diesem Zyklus am häufigsten vorkommende Wort, eine Schlüsselposition einnimmt und sowohl auf den Intertext hindeutet wie in ingeniöser Weise den Täter mit dem Opfer verbindet. In *Tucht* erweitert Armando die Verweise auf biblische Figuren um Moses. Dabei dehnt er das Bild der Verhüllung und der Enthüllung auf das Bild der göttlichen Offenbarung aus, wobei Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wichtige Elemente sind.

Danach widme ich in Kapitel 6 den beiden Gedichtbänden aus den neunziger Jahren meine Aufmerksamkeit: Armandos *De hand en de stem* (1995) (Die Hand und die Stimme) und *De naam in een kamer* (1998) (Der Name in einem Zimmer). 'Gott', der bereits in den achtziger Jahren als Gedichtelement verschwunden war, in einem Motto zu *Tucht* aber durchaus noch eine Rolle spielte, scheint nun völlig unsichtbar gemacht zu sein. Verweise auf 'den Mord an dem deutschen Soldaten' werden hier am stärksten verhüllt präsentiert, sind aber dennoch in beiden Gedichtbänden ein wichtiges Thema. Ich weise nach, daß es in der Dichtung der neunziger Jahre eine Entwicklung in der Verwendung symbolischer Figuren gibt. Verweise auf die Bibel werden in einer weniger blumigen Sprache ausgedrückt und scheinen auch ein wenig seltener vorzukommen. Das gilt insbesondere für *De naam in een kamer*. Bemerkenswert ist, daß sie sich auf symbolische Bilder zuspitzen, vor allem in *De hand en de stem*, in dem unter anderem teuflische Symbole und auch Symbole, die sich auf die rechte und die linke Hand beziehen, vorkommen. Die symbolische Bildsprache stammt überwiegend aus der Bibel. *De hand en de stem* weist auf die Selbstverständlichkeit hin, mit der diese Bildsprache losgelöst von den ursprünglichen Bedeutungen funktioniert, und führt bestimmte Redewendungen wie 'Bin ich meines Bruders Hüter?' auf ihren biblischen





Ursprung zurück und problematisiert sie. Ich lege dar, wie die Lithographien der bibliophilen Ausgabe die symbolische Bildsprache noch verstärken.

Die Lithos zu *De naam in een kamer* betonen die in diesem Gedichtzyklus vorkommenden Symbole. Sie verweisen weniger auf 'den Mord'. Es wird klar, daß dieser durchaus thematisiert wird und auch wie die in diesem Band im Mittelpunkt stehende Geschichte damit in Verbindung gebracht wird. Hier gilt ebenfalls, daß ich nur mit Hilfe von Intertexten, insbesondere einer Publikation J.L. Bloemhofs über Amersfoort im Zweiten Weltkrieg, Bezüge zur historischen Wirklichkeit herausarbeiten kann, die als Ausgangspunkt für den Zyklus gedient haben.

Am Ende kehre ich im letzten Kapitel, in Kapitel 7, zur Dichtung der siebziger Jahre zurück. Ich konzentriere mich auf den kurzen Zyklus 'Vorstin der machtelozen' (Fürstin der Machtlosen). Meine Analyse und Interpretation zielen darauf hin, den Zyklus zu erschließen und die Bedeutung von 'de vorstin' (der Fürstin) zu deuten. Ich definiere den Zyklus als eine Neufassung der modernen Elegie, der die Tradition der deutschen klassischen Elegie zugrunde liegt. Verweise auf das Neue Testament zeigen, daß das lyrische Subjekt auch hier nach Jesus modelliert wurde. Das Subjekt identifiziert sich mit seinem Opfer. Mit Hilfe der Beziehung zu einer Reihe wichtiger Intertexte zeige ich, wie in verhüllter Weise der Tod und die Auferstehung 'des deutschen Soldaten' thematisiert werden. Das Subjekt wird von 'de vorstin' unterstützt, womit auch auf eine biblische Figur, nämlich auf Maria Magdalena, verwiesen wird. Es wird klar, daß 'de vorstin' dieselbe Figur ist wie die Protagonistin in den anderen Zyklen dieser Periode. Die Analyse einer Reihe von Gedichten daraus dient der Veranschaulichung ihrer Rolle bei Tod und Auferstehung. Die summarischen Verweise auf eine Frau in *Dagboek van een Dader* (1973) (Tagebuch eines Täters), das ebenfalls in diesem Zeitraum entstanden ist, stützen meine Interpretation. In einem kurzen Abschnitt kehre ich zum Debütband, den *Verzamelde Gedichten* zurück, um aufzuzeigen, daß Armando höchstwahrscheinlich bereits in seinem dichterischen Debüt, 'ik kom naar de oosterse dancing' (Ich komme zum Orientdancing), auf sie verwiesen hat. Wut und Widerstand, unter anderem gegen 'de vorstin' gerichtet, sind Elemente, die man in 'Vorstin der machtelozen' nicht außer acht lassen kann. Meines Erachtens verdeutlichen sie die Erkenntnis des Dichters, daß es ihm mit dieser poetischen Konstruktion ebensowenig wie mit der aus anderen Perioden gelingt, das Subjekt von seiner Schuld freizusprechen.







Summary

My guilt is not from here. The poetic oeuvre of Armando

The poetry of Armando is obscure and incomprehensible. This study focuses on the theme and idiom in Armando's poetic oeuvre in relation to the biblical and mythological intertexts.

In the first, introductory chapter, I motivate my research and lay down some basic principles. In the second chapter I address the themes and the idiom in Armando's work in a broader context, namely both in poetry and in narrative literature. I also look into his depicting work, in which we find the same theme. The emphasis first lies on concealment strategies and repetition principles which Armando uses to suspend the guilt of the lyrical subject. Much attention is paid to 'the hand' which acts as a *pars pro toto* in the poetry and prose, and counts as an important strategic element. Subsequently I focus on the subject 'Armando' as it is defined in the poetry and the manifestos which Armando wrote in the fifties and the early sixties. It is remarkable that the same discourse of power is consistently used for the subject, which is surrounded with aggression and a display of power in both text forms. The manifestos and poems both act as programmed discourses of power, but here we also see the same concealment strategies which are used in the rest of his work. Finally I narrow my focus down to the relationship between *Een tekst* (A text), Simon Vinkenoog's opening speech on the occasion of an exhibition that Armando held in 1957, and the illustrations Armando made to accompany this text. An important intertext for the opening speech is Valmiki's *Ramayana*. It becomes apparent that Armando's illustrations are an entirely personal interpretation of both Vinkenoog's text and the *Ramayana*. In his figurative language he has intertwined the references to these texts with a second intertext, Genesis 1-3, a text about the root of human evil.

Chapter Three revolves around the poetry from the fifties. In this chapter I address a number of important thematic, idiomatic and formal characteristics which make Armando's debut collection of poems, aptly named *Verzamelde gedichten* (1964) (Collected Poems), distinct from his subsequent collections. I focus on the first ten sections, which contain poems from the fifties. With the aid of the publication history of Lucebert's 'twee handjes' (two little hands), which is an explicit intertext for Armando's 'met m'n handjes' (with my little hands), I show that the chronological order of the sections should not be seen as a reference to the genesis of these poems. The grouping turns out to be rhetorically motivated and there is an implicit narrative structure with cyclic characteristics. An important argument for this finding is the position of the three explicitly named people in the collection of poems: 'Armando', 'the German' and 'Eve'. The biblical intertext which Armando used makes clear that the lyrical subject is modelled on Jesus and that the collection can be read as an anti-myth of creation.

In Chapter Four I discuss the three collections that Armando published in the seventies: *Hemel en aarde* (1971) (Heaven and earth) *De denkende, denkende doden* (1973) (The thinking, thinking dead) and *Het gevecht* (1976) (The struggle). I address formal, thematic and idiomatic characteristics, in particular paratextual elements such as the depictions on





the covers, the illustrations Armando made for *Het gevecht*, and the mottos which have been added to his collections of poems. The collections from this period are less violent and aggressive than his debut collection. By uncovering the references to the biblical and mythological intertexts I reveal the attempts that are made to exonerate the lyrical subject of his guilt regarding the murder of 'the German soldier'. The subject of the collections not only refers to Jesus, but also to Alexander the Great and Heracles. The intertexts are substantially supported and enhanced by the paratextual references.

In Chapter Five I concentrate on the two volumes of poetry that Armando published in the eighties: *Tucht* (1980) (Constraint) and *De Veldtocht* (1989) (The Campaign). The emphasis lies on *Tucht*, which I consider to be a turning point in Armando's complete works. First I address formal, thematic and idiomatic elements in relation to the concealment theme and amongst other things I take a look at the motto for *Tucht*, which Armando took from Karl Jaspers. It becomes clear how the motto is integrated, partly through its adaptation by the poet, in the problem of guilt in Armando's volumes. Furthermore, I explain the process of austerity which is initiated by *Tucht* and I address the poetry's narrative character, which becomes more prominent from *Tucht* onwards. With the aid of *De straat en het struikgewas* (1988) (The street and the brushwood), which is an important intertext in my entire research, I clarify the references to the historic location and the historic moment, being the (surroundings of the) internment camp Kamp Amersfoort in World War II. Half of the chapter, I focus on the biblical intertext. I show that the poetry element 'geknielde' (kneeling), which is the word most used in the cycle, fulfils a key role, referring to the intertext and connecting the perpetrator to the victim. In *Tucht* Armando has extended his references to biblical figures to Moses. In doing so he stretches the image of disclosure and concealment to the image of divine revelation, in which visibility and invisibility are important elements.

Subsequently, in Chapter Six I turn my attention to the two volumes of poems that Armando wrote in the nineties: *De hand en de stem* (1995) (The hand and the voice) and *De naam in een kamer* (1998) (The name in a room). 'God', who had already disappeared as a poetry element in the eighties, but was still present in the motto for *Tucht*, now appears to have been made completely invisible. Despite the fact that here the references to 'the murder of the German soldier' are represented in a more concealed fashion than anywhere else, it is still an important theme in both volumes. I demonstrate that there is a development in the use of symbolic figures in the poetry from the nineties. References to the Bible are written in a less ornate style and also appear to be less numerous. This is particularly the case in *De naam in een kamer*. It is remarkable that these references concentrate on symbolic images, particularly in *De hand en de stem*, in which, amongst other things, devil-oriented symbols and symbols regarding the right and the left hand are used. The origin of the symbolic figurative language is for the greater part biblical. *De hand en de stem* indicates the matter-of-courseness in with this figurative language is used separately from the original meanings and it leads certain expressions as 'am I my brother's keeper?' back to the biblical origin and questions them. I also demonstrate how the symbolic figurative language is enhanced by the lithographs which have been incorporated in the bibliophile edition.

The lithographs which accompany *De naam in een kamer* underline the symbols which are raised in this poetry cycle. They refer to a lesser degree to 'the murder'. It does, however, become apparent that this is a theme, and it also becomes clear in what way the central story in the collection is related to it. The fact is that here, too, I can only uncover





references to the historical story which acted as the starting point for the cycle, with the aid of intertexts, in particular one of J.L. Bloemhof's publications on Amersfoort during World War II.

Finally, in the last chapter, Chapter Seven, I return to the poetry from the seventies. I concentrate on the short cycle 'Vorstin der machtelozen' (Sovereign of the powerless). My analysis is aimed at interpreting this cycle, especially the role and meaning of 'de vorstin' (the sovereign). I define the cycle as a rewrite of the modern elegy, written in the tradition of the German classic elegy. References to the New Testament show that here once again the lyrical subject is modelled on Jesus. The subject identifies himself with his victim. I show how the death and resurrection of 'the German soldier' are themed in a concealed manner. The subject is assisted by 'de vorstin', which reveals a reference to a biblical figure, Mary Magdalene. It becomes apparent that 'de vorstin' is one and the same person as the female protagonist in the other cycles from this period. An analysis of a number of poems from these cycles acts as an explanation of her role in death and resurrection. The sparse references to a woman in *Dagboek van een Dader* (Dairy of a Perpetrator), which also originated in this period, support my interpretation. In a short paragraph I return to the poetry debut, the *Verzamelde gedichten*, to show that Armando most likely already referred to her in his poetic debut 'ik kom naar de oosterse dancing' (I'm coming to the eastern dance hall). Anger and resistance, in part aimed at 'the sovereign', are elements which cannot be ignored in 'Vorstin der machtelozen'. In my opinion they exemplify the poet's realisation that he does not succeed with this poetic structure in exonerating the subject of his guilt. Just as he fails to succeed with those from the other periods.



Bibliografie

A Primaire literatuur

1 Armando

- 1957a 'Krimineel...' [ongedateerd pamflet, verspreid t.g.v. de tentoonstelling *Peintures criminelles* in Galerie le Canard te Amsterdam 1957]
- 1957b 'Interieur', in: *Podium* 12 (1957) 1 (januari-februari), p. 48
- 1957c 'Bloeddorst bij de groeven', in: *Podium* 12 (1957) 3 (mei-juni), p. 201
- 1959a ['Credo 1'] in: Hans Sleutelaar, Gust Gils, René Gysen et al., 'Om het ongerijmde', *Maatstaf* 16 (1958-1959) 9-10, p. 810-811 [later opgenomen in brochures die bij tentoonstellingen van de Nederlandse Informele Groep werden verspreid]
- 1959b 'Credo 2' in: Armando en Henk Peeters, z.t., tent. cat. Nederlandse Informele Groep [reizende tentoonstelling] 1959, z.p.
- 1960a 'Manifest' [pamflet verspreid t.g.v. de tentoonstelling van Ropeters in galerie .31 te Dordrecht 1960], in: I. Voorsteegh (red.), tent. cat. *.31. Een geruchtmakende Dordtse galerie voor moderne kunst 1957-1962*. Dordrecht (Dordrechts Museum) / Zwolle, Waanders 1990, p. 219
- 1960b 'Armando', in: *Gard sivik* 5 (1960) 1, z.p.
- 1963a 'Huilen met Remco', in: *Gard sivik* 7 (1963-1964) 1, p. 58-59
- 1963b 'Over het lijk van de renaissance', in: *Gard sivik* 7 (1963-1964) 2, p. 20-22
- 1964a *Verzamelde gedichten*. [Den Haag], Nijgh & van ditmar [1964]
- 1964b 'Een internationale primeur', in: *Gard sivik* 7 (1963-1964) 3 (januari-februari), p. 22
- 1964c 'Karl may-cyclus', in: *Gard sivik* 7 (1963-1964) 3 (januari-februari), p. 4-10
- 1971a *Hemel en aarde. een heroische cyclus in 3 delen*. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1971b 'Herinneringen' [voorpublicatie van acht gedichten uit *De denkende, denkende doden*], in: *Raster* 5 (1971-1972) 1 (lente), p. 86-95
- 1971c Z.t. [voorpublicatie van vijf gedichten uit *De denkende, denkende doden*], in: *Soma* 2 (1970-1971) 15-16 (mei-juni), p. 38-39
- 1972 *Vorstin der machtelozen*. Zandvoort, Eliaanse Pers
- 1973a *De denkende, denkende doden. Herinneringen*. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1973b *Dagboek van een Dader*. Leiden, Tango, z.p.
- 1973c 'Het was ten oosten' [voorpublicatie van zeven gedichten uit *Tucht*], in: *De nieuwe linie* 28-3-1973
- 1973d 'Noem mijn naam, geknielde' [voorpublicatie van vier gedichten uit *Tucht*], *De gids* 136 (1973) 3, p. 144
- 1974 Z.t. [voorpublicatie van vijf gedichten uit *Tucht*], in: *De gids* 137 (1974) 6-7, p. 405-406.
- 1976 *Het gevecht. Een gedicht*. Amsterdam, Boelen
- 1978 *De ruwe heren. 9 benarde verhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1980 *Tucht. Gedichten 1971-1978*. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1981 *Aantekeningen over de vijand*. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1982 *Uit Berlijn*. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1983 *Machthebbers. Verslagen uit Berlijn en Toscane*. Amsterdam, De Bezige Bij

- 1984 *Het plechtige. het donkere / das feierliche. das dunkle.* [met zes lithografieën van de auteur, gedrukt door Rento Brattinga, Steendrukkerij Amsterdam] Rotterdam, Bébert
- 1985 *Aantekeningen over de vijand.* 2^{de} dr. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1986 *Krijgsgewoel.* Amsterdam, De Bezige Bij
- 1987 'Dankwoord: Over de schoonheid', in: *Uitreiking van de Gouden Ganzeveer, de culturele prijs van de Nederlandse Uitgeversbond, in het kader van de manifestatie 'Amsterdam culturele hoofdstad van Europa 1987', aan Armando.* Amsterdam, De Bezige Bij, p. 27-33
- 1988 *De straat en het struikgewas.* Amsterdam, De Bezige Bij
- 1989 *De Veldtocht. Gedichten.* Amsterdam, De Bezige Bij
- 1990a *Dagboek van een Dader.* 2^{de} dr. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1990b *Dirk de dwerg en zeven andere sprookjes.* Amsterdam, De Bezige Bij
- 1993a *De Bokkers.* Fotografie Guus de Jong. Amsterdam, Thomas Rap
- 1993b 'De ladder van het kamp', in: Armando en Ernst van Alphen, *Armando. De thema's.* Amersfoort, Culturele Raad, p. 45-48
- 1993c *Der Feldzug* [synopsis van de film *Der Feldzug*, ongepubliceerde, ongedateerd tekst]
- 1994a *Voorvallen in de Wildernis.* Amsterdam, De Bezige Bij
- 1994b *Mensenpraat.* Amsterdam, De Bezige Bij
- 1994c *De sprookjes.* 2^{de} dr. Met tekeningen van Peter Vos. Amsterdam, Leopold (1^{ste} dr. zie 1990b)
- 1994d *Chad Gadjä.* [handgeschreven, gelithografeerde teksten met tien litho's van de auteur, gedrukt door Rento Brattinga] Amsterdam, Steendrukkerij Amsterdam i.s.m. het Amsterdams Joods Historisch Museum
- 1995 *De hand en de stem.* [met zes lithografieën van de auteur, gedrukt door Rento Brattinga, Steendrukkerij Amsterdam] Assen, Hein Elferink
- 1997 *De prinses met de dikke bibs.* Met tekeningen van Susanne Janssen. Amsterdam, Leopold
- 1998a *De naam in een kamer. Een gedicht.* [met acht lithografieën van de auteur, gedrukt door Rento Brattinga, Steendrukkerij Amsterdam] Slingenberg, Hein Elferink
- 1998b *De naam in een kamer. Een gedicht.* Amsterdam, De Bezige Bij
- 1998c *De Heideweg. Verhalen.* Amsterdam, De Bezige Bij
- 1999a *Verzamelde gedichten.* Bezorging en nawoord Trudie Favié. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1999b *We waren zo heerlijk jong. Duitse herinneringen.* Voorwoord Judith Herzberg. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1999c *Ik probeer me te verbergen, toch kwam ik.* [met drie lithografieën van de auteur, gedrukt door Rento Brattinga, Steendrukkerij Amsterdam en met teksten van Ernst van Alphen en Martijn Sanders] Slingenberg, Hein Elferink
- 1999d *Dierenpraat.* Met tekeningen van Susanne Janssen. Amsterdam, Leopold
- 2003a *De haperende schepping.* Amsterdam, Augustus
- 2003b *Schoonheid is niet pluis. Verzameld proza.* Bezorging en nawoord Trudie Favié. Amsterdam, De Bezige Bij



- 2003c *Verzamelde gedichten*. Bezorging en nawoord Trudie Favié. 2^{de} dr. Amsterdam, De Bezige Bij
- 2005 *Het wel en wee*. Amsterdam, Augustus
- 2006a *Gedoe*. Amsterdam, Augustus
- 2006b *De straat en het struikgewas*, 8^{ste} dr. [= 7^{de} dr.] Amsterdam, Muntinga Pockets (Rainbow)

2 Armando en anderen

2a Teksten

- Armando, Kees van Bohemen, Jan Henderikse, Henk Peeters en J.J. Schoonhoven
- 1960 'Bekendmaking' [manifest verspreid ter gelegenheid van tentoonstellingen van de Informele Groep]
- Armando en Cherry Duyns
- 1977 *Herenleed*. Amsterdam, De Bezige Bij
- 1985 *Wat zegt? Wat doet? Verzameld Herenleed*, Amsterdam, De Bezige Bij
- 1997 *Herenleed. Vijfentwintig jaar Weemoed en Verlangen*. Amsterdam, De Bezige Bij
- Armando en J. Heymans
- 1992 *Het plechtige gebouw*. Gersloot, De Drijvende Dobber [1992]
- Armando en Hans Sleutelaar
- 1967 *De ss'ers. nederlandse vrijwilligers in de tweede wereldoorlog*. Amsterdam, De Bezige Bij
- Armando, Hans Verhagen en Maud Keus
- 1980 *Geschiedenis van een Plek*. Amsterdam, De Bezige Bij

zie ook onder 3:

Goethe, J. W. von, en Armando

Ferron, Louis, en Armando

Vinkenoog, Simon, en Armando

2b Film

- Armando en Cherry Duyns
- 1982 *De gedaanteverwisseling / Die Verwandlung*. Hilversum, VPRO
- Armando en Victor Nieuwenhuijs
- 1993 *Der Feldzug*. (Realisatie Victor Nieuwenhuijs) Amsterdam, Moskito Film
- Armando, Hans Verhagen en Maud Keus
- 1978 *De geschiedenis van een Plek*. (productie Maud Keus) Televisiefilm (3:45 u), Hilversum, VPRO



3 Overig

Alexanderroman

- *Avonturen van Alexander de Grote. De Alexanderroman.* Vertaald en toegelicht door Patrick De Ryncke. Amsterdam, Athenaeum—Polak & Van Gennep 2000

Bakels, Floris B.

- *Nacht und Nebel. Mijn verhaal uit Duitse gevangenissen en concentratiekampen.* Amsterdam / Brussel, Elsevier 1977

Beauvoir, Simone de

- *Le sang des autres.* Paris, Gallimard 1945

Bijbel

- *Het nieuwe Testament of Alle boeken des nieuwen verbonds onzes Heeren Jezus Christus* [Statenvertaling]. Door last van de hoog.mog. heeren Staten-generaal der verenigde Nederlanden, en volgens besluit van de synode nationaal, gehouden te Dordrecht, in de jaren 1618 en 1619, uit de oorspronkelijke talen in onze Nederlandsche taal getrouwelijk overgezet. Met nieuwe bijgevoegde verklaringen op duistere plaatsen, en aantekeningen van de gelijkkluidende teksten. Vroeger uitgegeven bij Jacob en Pieter Keur te Dordrecht. Kampen, Kok 1915
- *Bijbel.* Uit de grondtekst vertaald. Willibrord Vertaling, in samenwerking met de Vlaamse bijbelstichting. Boxtel, Katholieke Bijbelstichting en Brugge, Emmaus 1977
- *Bijbel.* Vertaling in opdracht van het Nederlandsch Bijbelgenootschap bewerkt door de daartoe benoemde commissie. Amsterdam, Het Nederlandsch Bijbelgenootschap 1972 (1^{ste} dr. 1951)
- *De Nieuwe Bijbelvertaling,* Haarlem, Nederlands Bijbelgenootschap 2004

Boon, Louis Paul

- *Verzamelde gedichten. Waarin opgenomen de kleine eva uit de kromme bijlstraat.* Amsterdam, Arbeiderspers / Querido 1980

Brown, Dan

- *The Da Vinci Code.* New York, Bantam 2003

Buddingh', Kees

- 'Goedenavond luisteraars', in: I. Voorsteegh. (red.), tent. cat. .31. *Een geruchtmakende Dordtse galerie voor moderne kunst 1957-1962.* Dordrecht (Dordrechts Museum) / Zwolle, Waanders 1990, p. 205-206 en in: *Gedichten 1938-1970.* Amsterdam, De Bezige Bij 1971, p. 191-193

Camus, Albert

- *L'étranger.* Paris, Gallimard 1942
- *L'homme révolté.* Paris, Gallimard 1951
- *La chute.* Paris, Gallimard 1956

Dark, Jason (synoniem van Helmut Rellegerd)

- *Der unheimliche Richter,* Bergisch Gladbach, Bastei Lübbe 1980

Dekker, Maurits

- *De laars op de nek.* Leiden, Sijthoff 1945

Empedocles

- *Aarde, water, lucht en vuur.* Vertaald en toegelicht door Rein Ferwerda. Amsterdam, Athenaeum—Polak & Van Gennep 1997

Ferron, Louis en Armando

- *Liederen van een andere zee*. Met tekeningen van Armando. Landgraaf, Herik 1997

Frederiksson, Marianne

- *Volgens Maria Magdalena*. Breda, De Geus 1999 (*Enligt Maria Magdalena*. Stockholm 1997)

George, Stefan

- *Werke*. 2 Bande [Hrsg. Robert Boehring]. München / Düsseldorf, Bondi 1958

Goethe, J. W. von, en Armando

- 'Gingo biloba' (Duitse, Nederlandse en Engelse tekst) [met vier litho's *Der Baum* van Armando, gedrukt door Rento Brattinga, Steendrukkerij Amsterdam], Amsterdam, Picaron 1988

Hermesen, Joke J. en Henk van der Waal

- Armando, *Le combat*, Paris, Joany 1992. Paralleldruk Frans-Nederlands, z.p.

Jünger, Ernst

- *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten herausgegeben von Ernst Jünger*. Mit etwa 200 photographische Aufnahmen und Tafeln, Kartenanhang sowie einer chronologischen Kriegsgeschichte in Tabellen. Berlin, Neufeld und Zenius 1930
- *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stosstruppführers*. Hannover 1920

Lautréamont

- *Les Chants de Maldoror* [depuis 1868] In: Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Isidore Ducasse, *Poésies*. Préface et commentaires par Jean-Pierre Goldenstein. Paris, Presses Pocket 1992
- *De zangen van Maldoror*. Vertaald en ingeleid door J. Stärcke. Bussum, Van Dishoeck 1917

Lucebert

- *Triangel in de jungle*, gevolgd door *de dieren der democratie*. 's-Gravenhage, Stols 1951
- 'Twee handjes', in: *Podium* 9 (1954) 5 (juni-juli), p. 208
- *Alfabel*. Amsterdam, De Bezige Bij [1955]
- *Verzamelde gedichten*. [uit de periode 1949-1974] 2 dln. Verantwoording, documentatie en bibliografie verzorgd door C.W. van de Watering, in samenwerking met Lucebert, C.A. Groenendijk en Aldert Walrecht. Amsterdam, De Bezige Bij 1974
- *Verzamelde gedichten* (red. Jan de Wijer). Amsterdam, De Bezige Bij 2002

May, Karl

- *De zonen der Mimbrenjo's*. Naar het Duitsch van Dr. Karl May door G. de Vries. Amsterdam, Becht. Geïllustreerd, 4^e dr. [1933]
- *Old Shatterhand als detective*. (*Die Jagd auf den Millionendieb. Satan und Ischariot II* – Trilogie. Freiburg, Fehsenfeld, 1897) Vertaald door E.G. Ouweneel. 1^{ste} ed. v.a. 1935 (1935-1950). Antwerpen, Ledeberg / Gent, Het Boekhuis 1935
- *De slavenkaravaan*. (*Die Sklavenkarawane*, Erstfassung im vierten Jahrgang der Zeitschrift *Der Gute Kamarad* von Oktober 1889 bis September 1898) Geautoriseerde en bewerkte vertaling van F.R. Janse van de verbeterde editie die bij het Karl May Verlag in Bamberg is verschenen. Amsterdam / Antwerpen, Het Spectrum 1967

Nietzsche, Friedrich

- *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. In: Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Sechste Abteilung. Erster Bnd. Berlin, Walter de Gruyter & Co 1968 (1. Auflage 1883)

Ovidius

- *Metamorphosen*. Vertaald door M. d'Hane-Scheltema. Amsterdam, Athenaeum—Polak & Van Gennep 1999 (1^{ste} dr. 1993)

Peeters, Henk

- 'Vuil aan de lucht', [in: tent. cat. Nederlandse Informele Groep, Nijmegen, (Besiendershuys) gestencild] 1959, z.p.

Rilke, Rainer Maria

- *De Elegieën van Duino & De sonnetten aan Orpheus*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door W. Blok, W. Bronzwaer en C.O. Jellema, Baarn, Ambo / Antwerpen, Kritak, tweetalige, herziene uitgave 1996 (resp. 1^{ste} dr. 1978 en 1^{ste} dr. 1983)

Sartre, Jean-Paul

- 'La république du Silence', in: *Situations III*. Paris, Gallimard 1949, p. 11-14

Sleutelaar, Hans

- 'Wollt Ihr die totale Poesie?', in: Armando, Henk Peeters en Hans Sleutelaar (red.), *De nieuwe stijl 2. werk van de internationale avant-garde*. Amsterdam, De Bezige Bij [1966], p. 5

Stifter, Adalbert

- *Abdias, Erzählung*. Anmerkungen von Ulrich Dittmann. Nachwort von Paul Requadt. Stuttgart, Reclam jun. (Universal-Bibliothek Nr. 3913) 2001 (1. Auflage *Studien* 1847)

Verhagen, Hans

- *Rozen & motoren. 7 cyclussen naar nu*. Amsterdam, De Bezige Bij 1963
- *Duizend zonsondergangen*. Amsterdam, De Bezige Bij 1971

Vinkenoog, Simon, en Armando

- *Een tekst*. Met vignetten van Armando [openingsrede, gepubliceerd ter gelegenheid van de tentoonstelling van Armando in Kunstzaal 't Venster te Rotterdam 1957]. Amsterdam, De Poortpers 1957

Voragine, J. de

- *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton*. [*Legenda Aurea*] (First Ed. published about 1470). Englished by William Caxton in 1483. Edited by F.S. Ellis, Published by F.M. Dent. London, Aldine House 1922. 7 Vols., (First Ed. 1900)
- 'The Story of Moses', in: *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton*. [*Legenda Aurea*] (First Ed. published about 1470). Englished by William Caxton in 1483. Edited by F.S. Ellis, Published by F.M. Dent. London, Aldine House 1922. Vol. 1, 256-296, (First Ed. 1900)
- 'The Life of S. Mary of Egypt', in: *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton*. [*Legenda Aurea*] (First Ed. published about 1470). Englished by William Caxton in 1483. Edited by F.S. Ellis, Published by F.M. Dent. London, Aldine House 1922. Vol. 3, 106-110, (First Ed. 1900)
- 'The Life of S. Mary Magdalen', in: *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton*. [*Legenda Aurea*] (First Ed. published about 1470). Englished by William Caxton in 1483. Edited by F.S. Ellis, Published by F.M. Dent. London, Aldine House 1922. Vol. 4, 72-89 (First Ed. 1900)

Wagner, Richard

- *Der Ring des Nibelungen*. Vollständige Text mit Notentafeln der Leit motive. Hrsg. Julius Burghold. Mainz, Atlantis Musikbuch-Verlag 1981 (1. Auflage 1913)

B Secundaire literatuur

Abasto, Claude

- 'Introduction à l'analyse des manifestes', in: Jean Bellemin-Noël, Claude Duchet, Pierre Kuentz et al (red.), *Littérature* 39 ('Les manifestes') 1980 (octobre), p. 3-11

Akker, W.J. van den en G.J. Dorleijn

- *M. Nijhoff. Gedichten* (3 dln) (Monumenta Literaria Neerlandica VII). Dl 2, Commentaar. Assen, Van Gorcum 1993

Alphen, Ernst van

- 'Vormen van herinnering', in: Ernst van Alphen en Armando. *Armando: de thema's*. Amersfoort, Culturele Raad 1993, 11-43
- *Armando. Vormen van herinnering*. Rotterdam, NAI 2000

Alphen, Ernst van, et al.

- *Op poëtische wijze. Een handleiding voor het lezen van poëzie*. Bussum, Coutinho 1996

Anbeek, Ton

- *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. Amsterdam / Antwerpen, Arbeiderspers (5^{de} druk) 1999

Andreas, Hans

- 'Reacties van een lezer. De dierentemmer en de fotograaf', in: *De gids* 127 (1964) 7 (september), p. 149-152

Anoniem

- 'Alleen harde werkelijkheid, geen lyriek! Armando: dichter en schilder', in: *Algemeen Dagblad*, 28-3-1964
- (Hu.) 'Disarmament', in: *Propria Cures*, 25-4-1964

Armando (tentoonstellingscatalogi zonder redactievermelding)

- Tent. cat. *Armando*. Met teksten van Carel Blotkamp en Armando. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1974.
- Tent. cat. *Armando. Nieuwe schilderijen en tekeningen, literair werk, Herenleed*. Met teksten van Carel Blotkamp, Libuse Brozek, Hoos Blotkamp et al. Utrecht (Centraal Museum) 1976
- Tent. cat. *Armando, Willy Boers*. Met teksten van Hans Paalman en Libuse Brozek. Schiedam (Stedelijk Museum) 1977
- Tent. cat. *Armando*. Met teksten van Rudi Fuchs en Armando. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1979, z.p.
- Tent. cat. *Armando. Fahnen*. Met teksten van Johannes Cladders, Jürgen Schweinebraden en Armando. Berlin (Nationalgalerie) 1984
- Tent. cat. *Armando*. Met teksten van Carel Blotkamp en Joachim Heusinger von Waldegg. Paris (Institut Néerlandais) 1984
- Tent. cat. *Armando. Melancholie*. Met een tekst van Johannes Langner. Freiburg (Kunstverein) 1987

Baert, Barbara (red.)

- Tent. cat. *Maria Magdalena. Zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*. Met teksten van Robert Hoozee en Barbara Baert. Gent (Museum voor Schone Kunsten) 2002

Bal, Mieke

- *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. Muiderberg, Coutinho

1986 (1^{ste} dr. 1978)

Bax, Marty

- 'De realiteit van Armando', in: Marty Bax (red.), *Armando. lithography / lithografie*. Amsterdam, Steendrukkerij Amsterdam 1989 [z.p.]

Beek, Marius van

- [Titel onbekend], *De nieuwe Dag*, 26-11-1956

Beekman, K.

- 'Armando', in: Ad Zuiderent, Hugo Brems en Ton van Deel (red.), *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur*. Alphen a/d Rijn, Samson / Wolters Noordhoff, v.a. 1980 (augustus 1985 / mei 1997)
- 'Armando & Jan Cremer', in: *Literatuur* 12 (1995) 6, p. 314-319

Bellemin-Noël, Jean, Claude Duchet, Pierre Kuentz et al (réd.)

- *Littérature* 39 ('Les manifestes') 1980 (octobre)

Beloubek-Hammer, Anita

- "Meine Zeichnungen sind ganz anders als meine Bilder", in: Alexander Dückers (red.), tent. cat. *Armando als Zeichner*. Berlin (Kupferstichkabinett) 2001, p. 9-13

Berg, Freek van den

- 'Werk van Armando in bloed gedrenkt', in: *Het Vrije Volk*, 20-2-1957

Berger, Peter

- 'Nieuwe en resterende dichtkunst. Dichters van Gard-Sivik', in: *Het Vaderland*, 3-10-1964
- 'Romantiek in nieuwe verpakking', in: *Het Vaderland*, 25-3-1972

Bergh, Herman van den

- *Nieuwe tucht. Studiën over litteratuur*. Amsterdam, De Spieghele [1928]

Bernlef, J.

- 'Nieuwe Nederlandse Poëzie: Een ogenblik in de gebeurtenissen van de dag', in: *Een cheque voor de tandarts*. Amsterdam, Querido 1967, p. 177-190

Besten, Ad den (red.)

- *Dichters van morgen. Een bloemlezing uit de poëzie van jonge dichters*. Amsterdam, Holland 3^e dr. 1958

Beurskens, Huub

- 'Pose en obsessie. Gedichten van Deelder en Armando', in: *De Groene Amsterdammer*, 9-7-1980
- 'De vijand is een woord. Dertig jaar poëzie van Armando', in: *Literair Paspoort* 32 (1981) 288 (januari-februari.), p. 590-605

Bloemhof, J.L.

- *Amersfoort '40-'45*. Amersfoort, Bekking 1990
- *Amersfoort '40-'45*. Deel II, Amersfoort, Bekking 1995

Blok, W., en C.O. Jellema

- 'Aantekeningen bij de *Elegieën*', in: Rainer Maria Rilke, *De Elegieën van Duino & De sonnetten aan Orpheus*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door W. Blok, W. Bronzwaer en C.O. Jellema, Baarn, Ambo / Antwerpen, Kritak, (tweetalige, herziene uitgave) 1996

Blotkamp, Carel

- 'De verwoestende werking van de tijd', in: *Hollands Diep*, 22-5-1976

Boer, Esther A. de

- *Maria Magdalena. De mythe voorbij. Op zoek naar wie zij werkelijk is.* Zoetermeer, Meinema 1996
- *The Gospel of Mary. Beyond a Gnostic and a Biblical Mary Magdalene.* Kampen, Theologische Universiteit 2002 (diss.)

Boevink, Wim en Dieuwke van Ooij

- “Na de oorlog hebben we vakantie”, in: *Trouw*, 30-1-1993 (interview)

Born, A. van den

- *Bijbels woordenboek.* A. van den Born (red.), met medewerking van D.S. Attema, W. Baier, C. Brekelmans et al, Roermond, Romen 3^{de} dr. 1966-1969

Börsch-Supan, Helmut

- *Caspar David Friedrich.* München, Prestel, 4. erweiterte und überarbeitete Auflage 1987, 1990 (1. Aufl. 1973)

Bos, Ben

- ‘Dichter-schilder Armando: “Uit het dragen van maskers komen oorlogen en conflicten voort”, in: *De nieuwe linie*, 7-3-1973 (interview)

Boven, Erica van, en Gillis Dorleijn

- *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten.* Bussum, Coutinho 1999

Brandt, Willem

- ‘Van realisme tot romantiek’, in: *Goois Nieuwsblad*, 21-4-1972

Brems, Hugo

- *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie. Bijdrage tot de karakterisering en de literair-historische situering van de moderne Nederlandse poëzie 1950-1960*, Hasselt 1976 (diss.)

Bril, Martin

- ‘De groeten van armando 1’, in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar (red.), *De nieuwe stijl: 1959-1966.* Amsterdam, De Bezige Bij / Den Haag, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum 1989, p. 233-246 (interview)

Bronzwaer, W.

- *Lessen in lyriek.* Nijmegen, SUN 1993
- ‘Inleiding op *De Elegieën van Duino*’, in: Rainer Maria Rilke, *De Elegieën van Duino & De sonnetten aan Orpheus.* Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door W. Blok, W. Bronzwaer en C.O. Jellema, Baarn, Ambo / Antwerpen, Kritak. (tweetalige, herziene uitgave) 1996

Brozek, Libuse

- ‘De bronnen’, in: tent. cat. *Armando. Nieuwe Schilderijen en tekeningen, literair werk, Herenleed.* Utrecht (Centraal Museum) 1976, p. 5-7 (interview)

Bruijn, P.G. de

- *Gerrit Achterberg. Verzamelde gedichten* (3 dln) (Monumenta Literaria Neerlandica XI). Dl. 2, Commentaar. Den Haag, Constantijn Huygens Instituut 2000

Buddingh, Kees

- ‘Het mes in de gorgel’, in: *Het Parool*, 13-6-1964

Bussche, Willy Van den (red.)

- Tent. cat. *Armando te gast bij Permeke.* Jabeke, (Museum Constant Permeke) 2004

Constant

- 'Manifest', in: *Reflex, orgaan van de Experimentele Groep in Holland 1* (1948), p. 1

Cremer, Jan

- 'Artistieke herinneringen', in: *Hollands Diep*, 6-12-1975
- 'Pim Pandoer in gevecht', in: *Vrij Nederland*, 15-5-1976

Cuddon, J.A.

- *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford, Blackwell 4th ed. 1998.

Culler, Jonathan

- 'Apostrophe', in: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and Henley, Routledge & Kegan Paul 1981, p. 135-154

Dale, van

- *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*. Dertiende, herziene uitgave door prof.dr. Guido Geerts en drs. Ton den Boon. Utrecht, Antwerpen, Van Dale Lexicografie 1999

Dijkhuis, Hans

- *Kains kinderen. Over Kain en de oorsprong van het kwaad*. Amsterdam, Boom 1999

Dorleijn, Gillis

- "‘Je bent in Groningen, maar hier’. Enkele opmerkingen over iconiteit', in: Rien S. Segers (red.), *Visies op cultuur en literatuur. Opstellen naar aanleiding van het werk van J.J.A. Mooij*. Amsterdam, Rodopi 1991, p. 123-130

Drikkoningen, F.

- 'Inleiding. 1. Het begrip avantgarde', in: F. Drikkoningen, en J. Fontijn, met medewerking van M. Grygar, P. de Meijer en H. Würzner, *Historische avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructuralisme, het surrealisme en het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten 1982, p. 11-51

Drikkoningen, F. en J. Fontijn (red.)

- *Historische avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructuralisme, het surrealisme en het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten 1982

Dückers, Alexander

- "‘Das Erhabene als die Künstlerische Bändigung des Entsetzlichen’. Armandos Anmerkungen zur Vergangenheit', in: Alexander Dücker (red.), tent. cat. *Armando als Zeichner*, Berlin (Kupferstichkabinett) 2001, p. 14-17

Dückers, Alexander (red.)

- Tent. cat. *Armando als Zeichner*. Met teksten van Anita Beloubek-Hammer en Alexander Dücker. Berlin (Kupferstichkabinett) 2001

Duyns, Cherry

- 'In die dagen', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar (red.), *De nieuwe stijl: 1959-1966*. Amsterdam, De Bezige Bij / Den Haag, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum 1989, p. 136-140 en in: *Bzzlletin* 19 (1990) 173 (februari), p. 2-7

Erdorf, Rolf

- 'Als ik vragen stel, zijn daar geen antwoorden op', in: *De Volkskrant*, 26-9-1987 (interview)

Ettlinger, Leopold D.

- *Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete Edition with a Critical Catalogue*. Oxford, Phaidon 1978



Faassen, Sjoerd van, en Hans Sleutelaar (red.)

- *De nieuwe stijl 1959-1966*. Amsterdam, De Bezige Bij / Den Haag, Letterkundig Museum en Documentatiecentrum 1989

Favié, Trudie

- 'Armando in de kritiek. Op welke gronden leest de literaire kritiek het werk van Armando als romantisch?', in: *Voortgang. Jaarboek voor de Neerlandistiek* 16 (1996), p. 209-232
- 'Armando. Verzamelde gedichten, 1954-1998', in: Armando, *Verzamelde gedichten*. Bezorging en nawoord Trudie Favié. Amsterdam, De Bezige Bij 1999, p. 565-578
- "'De hand" als schuldig pars pro toto in de poëzie van Armando', in: Dick Schram en Liesbeth Korthals Altes (red.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen, Van Gorcum 2000, p. 309-323
- 'Die Hand als schuldiger Pars pro toto. Thematik und Sprache von Armandos literarischem Werk', in: Lucius Grisebach (red.), tent. cat. *Armando*. Nürnberg (Neues Museum) 2002, p. 120-137
- 'De tijd heeft weer geduwd. Over het proza van Armando', in: Armando, *Schoonheid is niet pluis. Verzameld proza*. Bezorging en nawoord Trudie Favié. Amsterdam, De Bezige Bij 2003a, p. 1225-1235
- 'Moeder daar is Armando! Manifesten en poëzie uit Armando's informele periode', in: Helen Westgeest (red.), tent. cat. *Drijfveren. Armando en de informelen*. Bram Bogart, Henk Peeters, Jan Henderikse, Jan Schoonhoven, Kees van Bohemen, Theo Bennes. Amersfoort (Armando Museum) 2003b, p. 81-111

Feijter, F.J.M. de

- 'Poëzie-analyse', in: P. Zeeman (red.), *Literatuur en Context. Een inleiding in de literatuurwetenschap*. Nijmegen, SUN 1991, p. 59-96
- *Apocrief / De analphabetische naam*. *Het historisch debuut van Lucebert in het licht van de intertekst van Joodse mystiek en Hölderlin*. Amsterdam, De Bezige Bij 1994 (diss.)

Fens, Kees

- 'Terugkeer naar de zachte krachten', in: *De Volkskrant*, 8-1-1972.

Ferron, Louis

- 'Dubbelbegaafdheid. Van dilettantisme tot meesterschap', in: Louis Ferron (red.), *Armando, schilder – schrijver*. Weesp, De Haan 1985, p. 7-9

Fokkema, R.L.K.

- 'Verzamelde gedichten. Een loze term', in: *De nieuwe Taalgids* 69 (1976) 2 (maart), p. 89-101
- *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam / Antwerpen, De Arbeiderspers 1999

Fontijn, Jan

- 'Ineens is er stilte na die ene zin', in: *De Volkskrant*, 15-2-2002

Foppe, H.

- "'Oude principes in een nieuwe bustehouder"? Futuristische aspecten in de poëzie van Gard Sivik en *De Nieuwe Stijl*, *De Gids* 148 (1985) 7, p. 585-596

Freedman, David Noel, Allen C. Meyers en Astrid B. Back

- *Eerdmans Dictionary of the Bible*. Ed. David Noel Freedman, Allen C. Meyers, Astrid B. Back. Grand Rapids, Michigan / Cambridge UK, Eerdmans 2000



Freud, Sigmund

- *Totem und Tabu. Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, in: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*. Neunter Band. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland, hrsg. von Anna Freud. London, Imago 1940 (1. Aufl. 1912)
- 'Der Moses des Michelangelo', in: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*. Zehnter Band. Werke aus den Jahren 1913 – 1917. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland, hrsg. von Anna Freud. London: Imago 1949 (1. Aufl. 1914), p. 201-246
- *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*. Sechzehnter Band. Werke aus den Jahre 1932 – 1939. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland, hrsg. von Anna Freud. London, Imago 1950 (1. Aufl. 1938), 201-246

Frijtag Drabbe Künzel, Geraldien von

- *Kamp Amersfoort*. Amsterdam (Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie), Mets & Schilt 2003

Fritz-Jobse, Jonneke

- 'Ik ben geen nihilist', in: Helen Westgeest (red.), tent. cat. *Drijfveren. Armando en de informelen. Bram Bogart, Henk Peeters, Jan Henderikse, Jan Schoonhoven, Kees van Bohemen, Theo Bennes*. Amersfoort (Armando Museum) 2003, p. 15-47

Garrel, Betty van

- 'En dagje met Armando' in: *NRC Handelsblad*, 17-4-1971 (interview)

Garrel, Betty van, en K. Schippers

- "Ik wil graag de macht hebben om de geschiedenis stop te zetten...", in: *Haagse Post*, 13-4-1974 (interview)

Gay, Peter

- *Freud. A Life for Our Time*. London / Melbourne, Dent 1988

Gleize, Jean-Marie

- 'Manifestes, Préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif', in : Jean Bellemin-Noël, Claude Duchet, Pierre Kuentz et al (réd.), *Littérature* 39 ('Les manifestes') 1980 (octobre), p. 12-16

Goedegebuure, Jaap

- 'Van neorealisme tot neo(n)romantiek', in: *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam, Arbeiderspers (Synthese) 1989, p. 170-191
- 'Armando. Het gevecht', in: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens (red.), *Lexicon van Literaire Werken. Besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900 - heden*. Groningen, Wolters-Noordhoff v.a. 1989, 21 (februari 1994)

Goldman, Robert P.

- *The Ramayana of Valmiki. An Epic of ancient India*. Introduction and translation by Robert P. Goldman. Princeton, University Press 1984

Goosen, Louis

- *Van Abraham tot Zacharia. Thema's uit het Oude Testament in religie, beeldende kunst, literatuur, muziek en theater*. Nijmegen, SUN 1990
- *Van Andreas tot Zacheüs. Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten*. Nijmegen, SUN 1997 (1^{ste} dr. 1992)

Gorp, H. van, et al

- *Lexicon van literaire termen*. Groningen, Wolters-Noordhoff 1991 (1^{ste} dr. 1980)

Graevenitz, Antje von

- “Wat ik probeer is de grijzen te vinden”. Armando over Wagner, Berlijn en de schoonheid van geweld, in: *Metropolis M*, 1985, 6, p. 24-29 (interview)

Gribling, Franck

- ‘De informele kunst in Nederland. Tussen Cobra en Nul’, in: Frank Gribling (red.), tent. cat. *Informele kunst in België en Nederland 1955-’60*. Den Haag (Gemeentemuseum) en Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1983, 7-50

Grisebach, Lucius (red.)

- Tent. cat. *Armando*. Met teksten van Lucius Grisebach, Rudi Fuchs, Franck Gribling et al. Nürnberg (Neues Museum) 2002

Groenewold, Peter

- ‘Flaneure im Schwarzen Loch der Geschichte. Cees Nooteboom und Armando in Berlin’, in: *Nachbarsprache niederländisch. Beiträge zur Sprache, Literatur und Kultur der Niederlande und Flanderns* 19 (2004) 1, p. 3-19

Groot, Elbrig de, en Jan van Adrichem (red.)

- Tent. cat. *Armando. 100 tekeningen, 1952-1984*. Met teksten van Wim Beeren en Martijn Sanders. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) 1985

Hall, James

- *James Hall’s Iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*. Vertaling van de herziene uitgave uit 1979 (1^{ste} dr. 1974) door Theo Veenhof. Onder redactie van en met aanvullingen door Ilja M. Veldman en Leendert D. Couprie. Leiden, Primera 1992

Haskins, Susan

- *Maria Magdalen. Myth and Metafor*. London, HarperCollins 1993

Hefting, Paul, Saskia Bos en Gijs van Tuyl (red.)

- Tent. cat. *Armando. Catalogo Padiglione dell’Olanda / Catalogue Dutch Pavilion 41. Biennale di Venezia*. Met teksten van Gijs van Tuyl, Paul Hefting, Armando et al. Venetië 1984

Heymans, J.

- ‘Een tongval op de landweg’, in: *Twentsche Courant*, 2-12-1989
- ‘Een gesprek over Armando. Het plechtige gebouw’, in: Armando en J. Heymans. *Het plechtige gebouw*. Gersloot, De Drijvende dobber 1992, p. 21-58
- ‘Muziek voor de doden’, *De Roskam. Onafhankelijk weekblad voor Twente* 2 (5-12-1996) 27, p. 12-15
- *Een Boom. Over Armando*. Amsterdam, De Prom 1999

Heynders, Odile

- ‘De eenheid van dichtbundels als coherentie-conventie’, in: Ad Zuiderent en Evert van der Starre (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam, University Press 2001, p. 75-86

Hoek, Leo H.

- ‘Une merveille qu’intime sa structure. Analyse sémiotique du discours paratextuel’, in: *Degrés. Revue de synthèse à l’orientation sémiologique* 58 (‘Images et médias’), été 1989, p. a-a23

Horst, P.J. van der

- *Leestekenwijzer. Praktische handleiding voor het gebruik van leestekens en andere tekens.* 's-Gravenhage, SDU 1991 (1^{ste} dr. 1990)

Ibsch, Elrud

- *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft.* Assen, Van Gorcum 1972 (diss.)

Jakobson, Roman

- 'Linguïstiek en poëtica', in: W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en E. Ibsch (red.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap. Moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en buitenlandse publicaties.* Baarn: Ambo 1977, p. 96-125 (1^{ste} dr. Jakobson, 1960)

Jansen van Galen, John, en Hendrik Spiering

- *Rare jaren. Nederland en de Haagse Post 1914-1990.* Den Haag, Nijgh & Van Ditmar 1993

Jaspers, Karl

- 'Erneuerung der Universität', in: *Die Wandlung. Eine Monatsschrift.* Unter mitwirkung von Karl Jaspers, Werner Krauss und Alfred Weber, hrsg. von Dolf Sternberger. Jahrgang 1, 1945-1946. Heidelberg, Schneider. Verlegt von Carl Winter – Universitätsverlag. Erstes Heft. 1945, p. 66-74
- *Die Schuldfrage.* Heidelberg, Schneider, [1^e Auflage] 1946, en als: *Die Schuldfrage: eine Beiträge zur deutschen Fragen.* Zürich, Artemis, 2. Auflage 1946, 3. Auflage 1946, 4. Auflage 1947

Jauss, H.R.

- *Literaturgeschichte als Provokation,* Frankfurt, Suhrkamp 1970

Jocks, Heinz-Norbert

- "‘Alles, was ich mache, sind die Äste eines Baumes’", in: *Kunstforum international* 41, (1998) 139, p. 136-148 (interview)

Jong, Martien J.G. de

- 'Bij de neus genomen', in: *Elseviers Weekblad*, 25-7-1964

Jonge, Piet de (red.)

- Tent. cat. *Armando.* Met teksten van R.H. Fuchs en Armando. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1981 en Eindhoven (Van Abbemuseum) 1982

Jonkers, Han

- 'Dichten bij wijze van omgangstaal', in: *Eindhovens Dagblad*, 11-4-1964

Kayzer, Wim

- 'De utopie met de beentjes in de lucht', in: Gertjan Wallinga (red.), *Vertrouwd en o zo vreemd. Over geheugen en bewustzijn.* Amsterdam / Antwerpen, Contact 1995, p. 139-155

Kempas, Thomas, Inken Nowald en Lucie Schauer (red.)

- *Armando. Bilder – Skulpturen – Zeichnungen.* Met teksten van Angela Schneider, Anatol Gotfryd, Thomas Deecke et al. Tent. cat. Berlin (Neuer Berliner Kunstverein, Haus am Waldsee) und Bremen (Neues Museum Weserburg) 1994.

Kentgens, Ingrid (red.)

- *Armando. 'De tand des tijds': over Armando's bronzen 1988 – 1999.* Met teksten van Anatol Gotfryd en Ernst van Alphen. Maastricht, Bonnefantenmuseum / Eindhoven, Galerie Willy Schoots 1999



Keunen, Bart

- *De verbeelding van de grootstad. Stads- en wereldbeelden in het proza van de moderniteit.* Gent, VUBPress 2000 (diss.)

Keijsper, Frans

- 'Armando, kunstenaar in Berlijn: "Ik ben ervan overtuigd dat mensen graag onvrij zijn"', in: *Leeuwarder Courant*, 13-9-1985

Knaap, Ewout van der

- *De verbeelding van Nacht en Nevel: Nuit et Brouillard in Duitsland en Nederland.* Groningen, Historische Uitgeverij 2001

Kouwenaar, Gerrit, en Constant Nieuwenhuys

- *Goede morgen haan.* Tekst: Gerrit Kouwenaar, tekeningen: Constant Nieuwenhuys. Amsterdam, Querido 1978 [fotomechanische herdruk van de uitgave van de Experimentele groep in Holland. Amsterdam, 1949]

Laarhoven, Jan van

- *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie.* Nijmegen, SUN 1992

Lehmann, L.Th.

- 'Heeft Nelis een glazen kin. Verzamelde gedichten van Armando', in: *Vrij Nederland*, 23-5-1964

Lichte gedicht, het

- *Het lichte gedicht. De grappigste en gekste gedichten van Nederland en Vlaanderen.* Inleiding Kees Fens. Amsterdam, Podium 2002

Limpt, Cokky van

- 'Weggesaneerd, niet als ketter maar als vrouw', in: *Trouw*, 4-1-2003

Lindo, Mary Ann

- 'Armando. Een voorkeur voor volslagen zinloze beroepen', in: *Het Parool*, 13-3-1993

Lombroso, Cesare

- *Le crime. Causes et remèdes.* Avec un appendice sur les progrès de l'anthropologie criminelle pendant les années 1895-98 (Bibliothèque internationale des sciences sociologiques). Paris, Librairie C. Reinwald. Schleicher Frères Éditeurs 1899

Lotman, Jurij M.

- *Die Struktur literarischer Texte.* Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München, Fink 1972
- 'Teksttypologie en de typologie van de tekstexterne verbanden', in: W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en E. Ibsch (red.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap. Moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en buitenlandse publicaties.* Baarn, Ambo 1977, p. 107-120

Maan, Dick en John van der Ree

- *Typo-foto. Elementaire typografie in Nederland, 1920-1940.* Utrecht, Veen 1990

Marinetti, Filippo Tommaso

- 'Oprichting en manifest van het futurisme' [vertaling van de Italiaanse tekst zoals opgenomen in L. de Maria, *Per conoscere Marinetti e il futurismo.* Milaan, Mondadori 1973], in: F. Drijckoningen, en J. Fontijn (red.), *Historische avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructuralisme, het surrealisme en het Tsjechisch poëtisme.* Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten 1982a, p. 65-71



- 'Laten wij het maanlicht doden' [vertaling op basis van de Italiaanse tekst zoals opgenomen in L. de Maria, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milaan, Mondadori 1973], in: F. Drijkoningen, en J. Fontijn (red.), *Historische avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructualisme, het surrealisme en het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten 1982b, p. 71-81
- 'Technisch manifest van de futuristische literatuur' [vertaling op basis van de Italiaanse tekst zoals opgenomen in L. de Maria, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milaan, Mondadori 1973], in: F. Drijkoningen, en J. Fontijn (red.), *Historische avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructualisme, het surrealisme en het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten 1982c, p. 81-89

Marjanen, Antti

- *The Woman Jesus Loved. Mary Magdalene in the Nag Hammadi Library and related documents* (Nag Hammadi and Manichaeon studies 40). Leiden, Brill 1996

Meijer, Ischa

- 'Sleutelaar / Armando. De roerloze beweging van zestig', in: *Haagse Post*, 22-11-1975

Moormann, Eric M. en Wilfried Uitterhoeve

- *Van Achilleus tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Nijmegen, SUN 1995 (1^{ste} dr. 1987)

Mooij, J.J.A.

- 'De rol van het schrift in de poëzie', in: *Forum der Letteren* 8 (1967), p. 175-207

Mourits, Bertram

- *Zestig. Een nieuwe datum in de poëzie*. Amsterdam, Contact 2001 (diss.)

Müller, Gerhard

- *Theologische Realenzyklopädie*. Hrsg. von Gerhard Müller u.a. Berlin / New York, Walter de Gruyter 2002

Musaph-Andriessse, R.C., en E. van Voolen

- *Haggada. Het Pesachverhaal. Opnieuw vertaald, ingeleid en van commentaar voorzien door R.C. Musaph-Andriessse en E. van Voolen in samenwerking met het Joods Historisch Museum Amsterdam*. Baarn, Ten Have 1993

Mycoff, David A.

- *A Critical Edition of the Legend of Mary Magdalena from Caxton's Golden Legend of 1483*. (Elizabethan & Renaissance Studies ed. Dr. James Hogg, 92), Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik 1985, Introduction and Chap. 1

Nuis, A.

- 'Met zeer grote woorden. Gedichten van Armando en Snoek', in: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 30-5-1964

Ortega Y Gasset, José

- *Opstand der horden. (La rebelión de las masas*. Madrid 1929) Amsterdam, Leopold 1933

Panhuijsen, Jos

- 'Helden en goden in nieuwe poëzie. Van Nulgroep tot Romantiek', in: *Het Binnenhof*, 23-9-1972.

Poll, K.L.

- 'Hans Verhagen en Armando. De poëzie van het ongebruikte', in: *De eigen vorm. Essays over poëzie*. Amsterdam, Meulenhoff 1967, p. 100-113. Eerder gepubliceerd als: 'De



- poëzie van het ongebruikte', in: *Hollands Maandblad* 5 (1964) 201 (april), p. 3-8
- Posthuma de Boer, Henriette
- 'Vermaledijde schoonheid', in: *De Groene Amsterdammer*, 20-8-1997 (interview)
- Prange, J.M.
- "Ontaarde kunst", in: *Het Parool*, 22-11-1956
- Ramazani, Jahan
- *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago & London, University of Chicago Press 1994
- Reitsma, Anneke
- 'De levende schimmen van Armando: "Hoedt u voor de medemens"', in: *Roodkoper. Tijdschrift voor cultuur, religie en politiek* 9 (2004) 1 (lente), p. 53-59
- Renkema, Jan
- *Schrijfwijzer*. Volledig herziene editie, 's-Gravenhage, SDU 1991 (1^{ste} dr. 1989)
- Roukema, Riemer
- *Gnosis en geloof in het vroege christendom. Een inleiding tot de gnostiek*. Zoetermeer, Meinema 1998
- Ruiter, Peter de
- 'De zon, de wind en de noodlotsluchten. Over de relatie tussen de tekeningen en gedichten van Armando', in: *Metropolis M* (1985) 4, p. 40-45
- Ryncke, Patrick De
- 'Inleiding' en 'Verantwoording' in: *Avonturen van Alexander de Grote. De Alexanderroman*. Vertaald en toegelicht door Patrick De Ryncke. Amsterdam, Athenaeum—Polak & Van Gennepe 2000a, p. 7-24
 - 'De historische Alexander de Grote', in: *Avonturen van Alexander de Grote. De Alexanderroman*. Vertaald en toegelicht door Patrick De Ryncke. Amsterdam, Athenaeum—Polak & Van Gennepe 2000b, p. 171-188
- Safranski, Rüdiger
- *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*. München / Wien, Hanser 1979
- Sanders, Martijn
- 'De galm van het verleden. Martijn Sanders in gesprek met Armando', in: Elbrig de Groot en Jan van Adrichem (red.), tent. cat. *Armando. 100 tekeningen*. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) 1985, p. 9-12
- Schippers, K.
- 'Nieuwe romantiek van Armando en Verhagen', in: *Haagse Post*, 3-11-1971
- Schippers, R. en T. Baarda
- *Het evangelie van Thomas. Apocriefe woorden van Jezus*. Vertaling, inleiding en commentaar door R. Schippers met medewerking van T. Baarda. Kampen, Kok 1960
- Scholten, Harry
- 'Magische krachtpatserij bij Armando en Gard Sivik. Essays vol gemeenplaatsten', *Haagsche Courant*, 28-3-1964
- Schram, D.H.
- 'Literatuur en werkelijkheid. Het literariteitsprobleem gedemonstreerd aan enkele boeken over "foute" Nederlanders', in: W.F.G. Breekveldt et al. (red.), *De achterevoing voortgezet: opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*. Amsterdam, Bert Bakker 1989, p. 99-119



- 'Het donkere verleden. De Tweede Wereldoorlog in het werk van Armando', in: Elrud Ibsch, Anja de Feijter en Dick Schram (red.), *De lange schaduw van vijftig jaar. Voorstellingen van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en geschiedenis*. Leuven / Apeldoorn, Garant 1996, 38-47
- Schreuder, Arjen
 - 'In elke idylle schuilt in aanleg het kwaad. Gesprek met Armando in Berlijn', in: *NRC Handelsblad*, 4-12-1987 (interview)
- Schulte-Sasse, Jochen, Renate Werner
 - *Einführung in die Literaturwissenschaft*. München, Fink 1977
- Siemer, F.
 - 'De futuristische visie op de vrouw (1909-1920)', in: *De Gids* 148 (1985) 7, p. 623-627
- Slavenburg, Jacob en Willem Glaudemans
 - *De Nag Hammadigeschriften. Een integrale vertaling van alle teksten uit de Nag Hammadi Codices en de Berlijnse Codex*. Deventer, Ankh-Hermes 2004
- Snijders, L.A.
 - *Het verhaal van de getallen in de Bijbel*. Baarn, Ten Have 1984
- Starre, Evert van der
 - 'Eenheid en volgorde', in: Ad Zuiderent en Evert van der Starre (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam, University Press 2001, p. 29-44
- Steensma, Regn. (red.)
 - Tent. cat. *Jezus is boos. Het beeld van Christus in de hedendaagse kunst*. Met teksten van F. de Lange, P.P.W.M. Dirkse, R.Smolders et al. Deurne (Museum De Wieger) / Utrecht (Museum Catharijneconvent) 1995
- Strieder, Barbara en Ron Manheim
 - Tent. cat. *Armando. Neue Horizonte. Malerei – Plastik – Steindruck*. Met teksten van Armando en Thomas Deecke. Bedburg-Hau (Museum Schloß Moyland) 2005
- Trommius, Abraham
 - *Nederlandse Concordantie van de Bijbel*. Zesentwintigste druk, bewerkt naar de originele uitgave. Kampen, Kok-Voorhoeve 1998 (1^{ste} dr. 1854-1856)
- Vercauteren, Rick
 - 'Nieuwe werken van Armando', in: Trudie Favié (red.), tent. cat. *Terugkeer van de kleur. Blaue Wolke, Landschaft, Damals, Horizont, Blaue Landschaft, Fluchtversuch*. Met een tekst van Rick Vercauteren. Amersfoort (Armando Museum) / Eindhoven (Galerie Willy Schoots) 2003, p. 4-14
- Verhagen, Hans
 - 'Armando: "koude, loerende ogen"', in: *Algemeen Dagblad*, 3-6-1961
- Verwerda, Rein
 - 'Inleiding', in: Empedocles, *Aarde, water, lucht en vuur*. Vertaald en toegelicht door Rein Ferwerda. Amsterdam, Athenaeum—Polak & Van Gennep 1997, p. 7-26
- Visser, Ab
 - 'Dichter Armando heeft omgangstaal tot poëzie verheven. Reeks nieuwe dichtbundels verschenen', in: *De Telegraaf*, 26-3-1964
- Voorsteegh, I. (red.)
 - Tent. cat. *.31. Een geruchtmakende Dordtse galerie voor moderne kunst 1957-1962*. Dordrecht (Dordrechts Museum) / Zwolle, Waanders 1990



Vries, Jan de

- *Nederlands Etymologisch Woordenboek. Met aanvullingen, verbeteringen en woordregisters door F. de Tollenaere. De woordregisters op grond van exerpten van Maaïke Hogenhout-Mulder.* Leiden e.a., Brill 1992 (1^{ste} dr. 1971)

Wal, Joost de

- *Kunst zonder kerk. Nederlandse beeldende kunst en religie 1945-1990.* Amsterdam, University Press 2002 (diss.)

Warren, Hans

- 'Piet Thomas, Alain Teister, Ankie Peypers, Armando. Vier Gedichtenbundels', in: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 30-5-1964

Watering, C.W. et al

- *Lucebert. Verzamelde gedichten. Verantwoording, varianten, documentatie, bibliografie en register.* Amsterdam, De Bezige Bij 1974

Webeling, Pieter

- 'Schilderen moet pijn doen', in: *Rails* 51 (2002) 7-8 (juli-augustus), p. 60-73 (interview)

Westgeest, Helen (red.)

- *Tent. cat. Drijfveren. Armando en de informelen. Bram Bogart, Henk Peeters, Jan Henderikse, Jan Schoonhoven, Kees van Bohemen, Theo Bennes.* Met teksten van Heleen van Westgeest, Jonneke Fritz-Jobse en Trudie Favié. Amersfoort (Armando Museum) 2003

Windhausen, Mirjam (red.)

- *Armando. De Verzameling.* Met teksten van Mirjam Windhausen en Armando. Amersfoort, Armando Museum / De Zonnehof 1998

Winzinger, Franz

- *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Tafelbilder. Miniaturen. Wandbilder. Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis.* Gesamtausgabe von Franz Winzinger. München, Hirmer 1975

Wit, Klaas de

- 'Hoe belangrijk is de dichter?', in: *Leeuwarder Courant*, 4-9-1965

Wolfswinkel, Rolf

- 'Verzoening door Feindbeobachtung: Armando en de Duitsers', in: C.N. van der Merwe en R.W. Wolfswinkel (red.), *De helende kracht van literatuur. Over Nederlands en Zuid-Afrikaans oorlogsproza.* Haarlem, In de Knipscheer 2001, p. 87-106

Ziolkowski, Theodore

- *The Classical German Elegy 1795-1950.* Princeton, University Press 1980

Zuiderent, Ad en Evert van der Starre (red.)

- *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels.* Amsterdam, University Press 2001





Noten

Noten bij hoofdstuk I

- ¹ Er is mij één algemeen artikel over de invloed van de Bijbel op Armando's poëzie bekend (Reitsma 2004).
- ² Brozek 1976.
- ³ (*De hand*), *Verzamelde gedichten* 1999a, p. 425.
- ⁴ Brozek 1976.
- ⁵ Ibidem, p. 6.
- ⁶ Overigens is er van de meeste bundels maar één druk verschenen. Zie voor een overzicht van de drukken de 'Bibliografie van de afzonderlijke publicaties' in: Armando, *Verzamelde gedichten* 1999a, p. 581-582.
- ⁷ Van deze bundel is geen handelseditie verschenen; de cyclus werd wel in de *Verzamelde gedichten* opgenomen.
- ⁸ Zie de 'Verantwoording' in: Armando, *Schoonheid is niet plus* 2003b, p. 1236-1237.
- ⁹ Voor het proza geldt overigens dat er van de meeste boeken twee of meer drukken zijn verschenen.
- ¹⁰ Wanneer ik naar de Nieuwe Bijbelvertaling verwijs, laat ik dit in de voetnoot onvermeld. Citeer ik meerdere vertalingen dan kort ik de eerste drie vertalingen af als 'NBG', 'Willibrord' en 'NBV'.

Noten bij hoofdstuk II

- ¹ Zie voor een overzicht van het literaire werk de bibliografieën in de *Verzamelde gedichten* en in *Schoonheid is niet plus. Verzameld proza*. Het volledige poëtische oeuvre van Armando bestaat op dit moment uit de gebundelde en verspreid gepubliceerde gedichten die tussen 1954 en 1999 zijn verschenen. Op een korte cyclus uit 1999 na, werden ze uitgegeven in de *Verzamelde gedichten* (Armando 1999a). De tweede druk is vermeerderd met deze cyclus (Armando, *Verzamelde gedichten* 2003c). Zie voor een overzicht van de publicatiegeschiedenis van Armando's poëzie de bibliografie, de verantwoording en de aantekeningen bij de gedichten in deze uitgave. *Schoonheid is niet plus. Verzameld proza* (Armando 2003b) bevat de bibliografie en publicatiegeschiedenis van het literaire en documentaire werk dat tot dat moment naast de poëzie is verschenen. Na 2003 schreef Armando *Het wel en wee* (Armando 2005) en *Gedoe* (Armando 2006a). *De haperende schepping*, dat iets eerder dan *Schoonheid is niet plus* door Uitgeverij Augustus werd uitgegeven, werd ook niet in de verzamelbundel opgenomen. *Gedoe* (Armando 2003a), dat in februari 2006 is verschenen, valt buiten het bestek van mijn onderzoek. Een uitgebreide bibliografie van de primaire en secundaire literatuur staat in Grisebach (red.) 2002, p. 180-190.
- ² Webeling 2002, p. 66.
- ³ Kayzer 1995, p. 150. In het zelfde interview spreekt Armando over 'de eeuwige thema's van goed en kwaad en schuld en boete en slachtoffer en dader' die hem zijn 'aangewaaid door die oorlogsjaren' (ibidem, p. 150).
- ⁴ Von Graevenitz 1985, p. 24.
- ⁵ Van Garrel 1971.
- ⁶ Verhagen 1961. Ik baseer me hier op het archief van Armando. De beginjaren van zijn kunstenaarschap zijn door hemzelf zorgvuldig gedocumenteerd in een viertal plakboeken.
- ⁷ Armando en Sleutelaar, *De ss'ers* 1967; Armando, Verhagen en Keus, *Geschiedenis van een Plek* 1980; Armando, *De boksers* 1993a en *Mensenpraat* 1994b. Zie Favié, 'Verantwoording', in: Armando, *Schoonheid is niet plus. Verzameld proza* 2003b, p. 1236.
- ⁸ De 'Flarden' zijn opgenomen in de bundels met Berlijnse essays die in de jaren tachtig zijn verschenen (Armando, *Uit Berlijn* 1982, *Machthebbers* 1983 en *Krijgsgewoel* 1986). In 1979 is Armando met een stipendium van de DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) een jaar naar West-Berlijn gegaan. Hij is er blijven wonen. Nu woont hij in Amstelveen.
- ⁹ Verhagen in: Armando, Verhagen en Keus 1980, p. 8.
- ¹⁰ Schram 1989.
- ¹¹ 'Resten' in: Armando, *Uit Berlijn* 1982, p. 58.
- ¹² 'Het gele gebouw' in: ibidem, p. 60.
- ¹³ Jansen van Galen en Spiering 1993.

- ¹⁴ 'Resten' in: Armando, *Uit Berlijn* 1982, p. 56-57.
- ¹⁵ Ibidem, p. 58.
- ¹⁶ De *Verzamelde gedichten* 1964a kort ik hier verder ook af als Vg-1, in onderscheid met de *Verzamelde gedichten* 1999a, hier verder ook Vg-2 genoemd. Voor verwijzingen naar gedichten gebruik ik de Vg-2. De titel van de betreffende bundel vermeld ik hierbij tussen haakjes. Wanneer ik verwijs naar titelloze gedichten duid ik deze aan door de beginregel cursief en tussen aanhalingstekens te zetten. Wanneer ik uit het proza citeer, verwijs ik steeds naar de eerste druk van het betreffende werk, met uitzondering van *Dagboek van een Dader*. Omdat in de eerste druk de pagina's niet werden genummerd (Armando 1973b), gebruik ik gemakshalve de tweede druk (Armando 1990a).
- ¹⁷ Bronzwaer 1993, p. 160.
- ¹⁸ B.v.: *Paysage criminel* 1955, 1957, 1959 en 1965; *Espace criminel* 1956, 1957, 1958 en 1959; *Monument voor een schuldig landschap* 1973; *Schuldig geboomte*, *Beschuldigd landschap*, *Schuldig landschap*, o.a. 1976, 1977, 1987, 1987. Zie voor afbeeldingen o.a. tent. cat. Armando 1976; tent. cat. Armando 1984, tent. cat. Armando 1988; Kempas, Nowald en Schauer (red.) 1994 en Grisebach (red.) 2002.
- ¹⁹ (Vg-1), Vg-2, p. 40.
- ²⁰ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 223-226.
- ²¹ Ibidem, p. 253.
- ²² Armando in: Heymans 1996, p. 14. Het Armando Kwartet (later geheten 'Armando and his Quartet') werd in 1993 door Armando opgericht. Het laatste optreden vond plaats op 15 juni 2003 in het Concertgebouw te Amsterdam.
- ²³ Armando, *Machthebbers* 1983, p. 98 en *De straat en het struikgewas* 1988, p. 243.
- ²⁴ Fontijn 2002
- ²⁵ *J'ai tué mon frère Abel* 1954, *Homo homini lupus* 1956.
- ²⁶ In: 'zo niet te kreupel dan haat voor', (Vg-1), Vg-2, p. 58.
- ²⁷ *Die Hand*, olieverf 1987 en sculptuur in brons 1995, 1998, 1999 en 2000. In dit laatste jaar maakte Armando ook een grote sculptuur *Die Hand* (particulier bezit, Arnhem 2000). Zie voor een overzicht van de sculpturen tot 1999 Kentgens (red.) 1999. Zie voor latere sculpturen b.v. Van den Bussche (red.) 2003.
- ²⁸ Armando, *Dagboek van een Dader* 1990a, p. 43.
- ²⁹ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 72.
- ³⁰ 'De spiegel', in: Armando, *Voorvallen in de Wildernis* 1994a, p. 153.
- ³¹ 'Ik', in: ibidem, p. 130.
- ³² Armando, *Machthebbers* 1983, p. 175.
- ³³ Ibidem, p. 106.
- ³⁴ Zie voor de drie uitgaven van de theaterteksten: Armando en Duyns 1977, 1985 en 1997.
- ³⁵ Armando, *Krijgsgewoel* 1986, p. 76.
- ³⁶ Armando, *Uit Berlijn* 1982, p. 115 en 133 en *Krijgsgewoel* 1986, p. 209.
- ³⁷ 'Armando uit Norfolk. Schuldig landschap', in: *Uit Berlijn* 1982, p. 169.
- ³⁸ Het hele vers luidt in de Statenvertaling: 'Alzoo zullen de laatsten de eersten zijn en de eersten de laatsten: want velen zijn geroepen, maar weinigen uitverkoren.' (Bijbel, 1915)
- ³⁹ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 220-221.
- ⁴⁰ 'Sprüche an die Toten', in: *Das neue Reich*. Geciteerd uit: Stefan George 1958, p. 455-458.
- ⁴¹ (*De denkende*), Vg-2, p. 181.
- ⁴² Zie Schulte-Sasse en Werner 1977, p. 63 e.v. en De Feijter 1991, p. 59-96.
- ⁴³ In: 'tot op het been bloot trappen wij de mannen. zij werken.' (Vg-1), Vg-2, p. 23. De tekst 'Interieur' geeft een goed voorbeeld van de opmerkelijke rol die lichamelijke elementen in Armando's vroege proza spelen (Armando 1957b)
- ⁴⁴ In: 'u wordt gevreesd, geknielde.' (*Tucht*), Vg-2, p. 329.
- ⁴⁵ In: 'portret' (Vg-1), Vg-2, p. 33.
- ⁴⁶ Uit resp.: 'uit de zon kwam zacht geronk, de helden gingen rond' (*Hemel en aarde*), Vg-2, p. 124, 'veel blijft zijn geheim.' (*De denkende*), Vg-2, 171 en 'gezien.' (*Tucht*), Vg-2, p. 288.
- ⁴⁷ Met behulp van het concordantieprogramma WordSmith heb ik onder meer gekeken naar woordfrequenties in de bundels *Verzamelde gedichten* 1964a; *Hemel en aarde* 1971a; *De denkende, denkende doden* 1973a; *Het gevecht* 1976; *Tucht* 1980; *De Veldtocht* 1989; *De hand en de stem* 1995 en *De naam in een kamer* 1998a. Van het proza bekeek ik met hetzelfde doel een representatief aantal publicaties: *Dagboek van een Dader* 1973b; *De ruwe heren* 1978; *Uit Berlijn* 1982; *Machthebbers* 1983; *Krijgsgewoel* 1986; *De straat en het struikgewas* 1988; *Voorvallen in de Wildernis* 1994a en *De heideweg* 1998c.
- ⁴⁸ Een kwantitatief onderzoek naar lichamelijke taal in de Nederlandse moderne poëzie, onderdeel van een studie



- over lichamelijkheid in de experimentele poëzie, laat zien dat bij zowel de onderzochte groep experimentelen als bij de twee controlegroepen 'hand', na 'oog', het meest gebruikte lichamelijke subjectief is (Brems 1976). In de Nederlandse taal – hierin vormt het Nederlands geen uitzondering op andere talen – worden overigens veel uitdrukkingen gebruikt waarin het subjectief 'hand' voorkomt, dit wordt geïllustreerd door de uitvoerige behandeling van het lemma in woordenboeken.
- ⁴⁹ Armando in: Armando en Heymans 1992, p. 37.
- ⁵⁰ Zie voor de drukgeschiedenis tot 2003: de bibliografie in Armando, *Schoonheid is niet pluis* 2003b, p. 1238-1250. De zevende druk is de derde pocketuitgave (Armando 2006b).
- ⁵¹ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 14.
- ⁵² Ibidem, p. 102.
- ⁵³ Ibidem, p. 103.
- ⁵⁴ Armando in: Armando en Heymans 1992, p. 42.
- ⁵⁵ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 139.
- ⁵⁶ Ibidem, p. 142.
- ⁵⁷ In: 'ik kom naar de oosterse dancing', 'portret', ' , op de grens is armando' en 'namelijk emotie (leeg zelfportret)', (alle Vg-1), Vg-2, resp. p. 7-8, p. 33, p. 51 en p. 53.
- ⁵⁸ Mondelinge mededeling van de auteur op 4 april 2000.
- ⁵⁹ Schram, 1996, p. 39-40.
- ⁶⁰ In: 'veel blijft zijn geheim.', (*De denkende*), Vg-2, p. 171.
- ⁶¹ In: ' , de scherf boven het lijk gewoon opengevreten', (Vg-1), ibidem, p. 47.
- ⁶² Favié 2002.
- ⁶³ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 100.
- ⁶⁴ 'De ruwe heren', in: Armando, *De ruwe heren* 1978, p. 69-75.
- ⁶⁵ Zie Lotman 1972, p. 82 e.v.
- ⁶⁶ Armando in: Armando en Heymans 1992, p. 40.
- ⁶⁷ Armando, *Voorvallen in de Wildernis* 1994a, p. 104.
- ⁶⁸ 'Dirk de dwerg', in: Armando, *De sprookjes* 1994c, p. 7-15. Het boekje werd eerder als relatiegeschenk door De Bezig Bij ter gelegenheid van de jaarwisseling 1990-1991 uitgegeven (Armando, *Dirk de dwerg en zeven andere sprookjes* 1990b). *De prinses met de dikke bibs* 1997; *Dierenpraat* 1999b.
- ⁶⁹ Het verhaal heeft een opvallende intertekstuele relatie met de middeleeuwse parabel 'Van den vos Reynarde'.
- ⁷⁰ 'De koperen gordel', in: Armando, *De ruwe heren* 1978, p. 27-29.
- ⁷¹ In: 'De opstand', Armando, *De heideweg* 1998c, p. 71-72.
- ⁷² Armando in: Boevink en Van Ooij 1993.
- ⁷³ Keunen 2000. Zie ook Groenewold 2004.
- ⁷⁴ Kayzer 1995, p. 148.
- ⁷⁵ In: 'Nacht', Armando, *Uit Berlijn* 1982, p. 164.
- ⁷⁶ Ibidem, p. 165.
- ⁷⁷ Sanders 1985, p. 9.
- ⁷⁸ Van Garrel en Schippers 1974.
- ⁷⁹ Armando, 'Armando' 1960b.
- ⁸⁰ Jean Bellemín-Noël, Claude Duchet, Pierre Kuentz et al, (éd.), 1980.
- ⁸¹ Lotman 1977, p. 107-120.
- ⁸² Abasto 1980, p. 3-11.
- ⁸³ Gleize 1980, p. 12-16.
- ⁸⁴ Met het eenregelige gedicht 'Wollt Ihr die totale Poesie?' introduceert Hans Sleutelaar in 1966 in *De nieuwe stijl* het begrip 'totale poëzie' (Sleutelaar 1966, p. 5).
- ⁸⁵ Gribling 1983, p. 16.
- ⁸⁶ Vergeleken met de latere publicatie heeft 'Credo 1' in *Maatstaf* enige kleine verschillen.
- ⁸⁷ Peeters 1959.
- ⁸⁸ Gribling 1983, p. 17.
- ⁸⁹ Verhagen 1961. De eerste Nederlandse vertaling van *Les Chants de Maldoror* verscheen in 1917 (Lautréamont 1917).
- ⁹⁰ Constant 1948. In 'Over het lijk van de Renaissance' citeert Armando uit een tekst van Constant die verscheen in het tweede, tevens laatste nummer van *Reflex*.



- ⁹¹ Op de uitnodiging voor de opening van de expositie in Le Canard op 20 maart 1957 staat dat Gerrit Kouwenaar de expositie zal openen. Door ziekte was hij echter verhinderd. Zijn plaats werd door Jan Elburg ingenomen. Het typescript van de toespraak van Elburg en de hier genoemde uitnodigingskaarten bevinden zich in het archief van Armando.
- ⁹² Openingsrede Elburg 1957 (archief Armando).
- ⁹³ Verhagen 1961 en Armando 1960b. Zie voor de betreffende passage uit deze tekst de volgende paragraaf.
- ⁹⁴ De Feijter 1991, p. 59-96.
- ⁹⁵ Armando 1959a.
- ⁹⁶ Vinkenoog en Armando 1957, z.p.
- ⁹⁷ Ibidem.
- ⁹⁸ 'Bloeddorst bij de groeven' (Armando 1957c) kan men ook als een programmatische tekst lezen.
- ⁹⁹ Vercauteren 2003, p. 6.
- ¹⁰⁰ Buddingh' 1990.
- ¹⁰¹ Zie o.a. Bril 1989.
- ¹⁰² Voorsteegh (red.) 1990
- ¹⁰³ Armando 1960a.
- ¹⁰⁴ Rob Peters in: Voorsteegh (red.) 1990, p. 152.
- ¹⁰⁵ Vier zegels 'de heerser' staan op een zegelvel samen met vier zegels met een portretfoto van een jeugdige Simon Vinkenoog. Vinkenoogs portret heeft als onderschrift: 'heerschap van de heerser'. De 'de heerser'-zegel is 4,7 x 6 cm en de zegel 'heerschap van de heerser' is iets kleiner: 3,8 x 6 cm. Op het zegelvel staan links de zegels met Vinkenoogs portret en rechts die met Armando's portret. De zegels zijn gekarteld binnen een ongekarteld kader (archief Armando). Een afbeelding van een van de zegels staat in Van Faassen en Sleutelaar (red.) 1989, p. 140. Het onderschrift vermeldt dat het idee, het ontwerp en de uitvoering van Pieter Brattinga zijn.
- ¹⁰⁶ (Vg-1) Vg-2, p. 24.
- ¹⁰⁷ Ook in de Vg-1 komt 'vlag' niet voor.
- ¹⁰⁸ Mededeling van Henk Peeters aan Jonneke Fritz-Jobse op 30 juni 2003 (zie Fritz-Jobse, 2003, p. 46 noot 50).
- ¹⁰⁹ (Vg-1), Vg-2, resp. p. 19 en p. 52.
- ¹¹⁰ Ibidem, p. 18.
- ¹¹¹ Zie De Feijter 1994.
- ¹¹² Armando 1960b. z.p.
- ¹¹³ Fokkema 1999, p. 213.
- ¹¹⁴ 'In de kazerne', in: Armando, *De heideweg* 1998c, p. 19-26.
- ¹¹⁵ Zie bijvoorbeeld de schilderijen *Tête noire* 1956 en 1957, *Körperlich* 1982, *Gestalt* 1988, 1989, 1994, 1998 en *Kopf* 1987, 1988, 1999, 1990, 1994, 1999 en de sculpturen *Der Arm* 1988 en 1998 en *Kopf* 1989, 1995, 1997, 1998, *Gestalt* v.a. 1998, *Torso* 1999 en *Der Krieger* 2004. Aan de sculpturen uit 1998 ontbreken beide armen: het zijn in feite zogenaamde kopvoetters. Afbeeldingen o.a. in: Kempas, Nowald, Schauer (red.) 1994, Kentgens (red.) 1999, Grisebach (red.) 2002, Van den Bussche (red.) 2003, Strieder en Manheim (red.) 2005.
- ¹¹⁶ *Gestalt* 2001, brons, 315 x 170 x 110 cm (Caldic Collectie, Rotterdam). Vanaf het einde van de jaren negentig van de twintigste eeuw maakte Armando meerdere *Gestalten*. Van de meeste ontbreekt de rechterarm, van een aantal de linker- en van sommige ontbreken de beide armen. Zie voor afbeeldingen Van den Bussche (red.) 2003 en Strieder en Manheim (red.) 2005.
- ¹¹⁷ Zie o.a. Mary Ann Lindo 1993.
- ¹¹⁸ Zie hierover ook hoofdstuk 4.
- ¹¹⁹ De tweede druk van *Aantekeningen over de vijand* is de eerste uitgave waarbij op het voorplat een schilderij van Armando staat afgebeeld (Armando 1985).
- ¹²⁰ Ferron 1997, Goethe en Armando 1988 en Armando 1994d. Zie over Armando's litho's bij *Chad Gadjä* verder hoofdstuk 6.
- ¹²¹ In 2001 werd door het Kupferstichkabinett in Berlijn een overzichtstentoonstelling van Armando's tekeningen georganiseerd. Hierbij verscheen een uitgebreide catalogus (Dückers (red.) 2001). Eerder organiseerde Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam een tekeningententoonstelling. Ook hierbij verscheen een catalogus (De Groot en Van Adrichem (red.) 1985).
- ¹²² Armando, Zonder titel, gemengde techniek op papier 1957. Een afbeelding staat in Westgeest (red.) 2003, p. 59.
- ¹²³ Zie Beloubek-Hammer 2001 en Dückers 2001.
- ¹²⁴ De Ruiter 1985.

- ¹²⁵ Vinkenoog 1957, z.p. De citaten uit *Een tekst* in deze paragraaf zijn ook uit deze uitgave afkomstig. Ik respecteer steeds de spelling van Vinkenoog.
- ¹²⁶ Zie de inleiding bij de uitgave van Goldman 1984.
- ¹²⁷ Vinkenoog schrijft Rama als 'Raman'.
- ¹²⁸ *Tête noire* 1956 en 1957 en *Kopf* v.a. 1987.
- ¹²⁹ Armando, *Frauengestalt* 5-11-2004 (165 x 225 cm).
- ¹³⁰ Gen. 3:24. Cherubs zijn wachters.
- ¹³¹ Zie over de illustraties bij *Chad Gadj* hoofdstuk 6 paragraaf 5.

Noten bij hoofdstuk III

- ¹ Hoek 1989.
- ² Zie Heymans 1999, p. 72 en Van Faassen en Sleutelaar (red.) 1989, p. 97.
- ³ Zie Heymans, *ibidem*.
- ⁴ Armando spreekt later van een 'toch wat epaterende titel.' Zie Heymans, *ibidem*.
- ⁵ Fokkema 1976, p. 91.
- ⁶ Jonkers 1964.
- ⁷ Nuis 1964.
- ⁸ Mourits 2001, p. 36-37.
- ⁹ Cremer 1975 en 1976. Zie ook Beekman 1995.
- ¹⁰ Vgl. Schram 1989.
- ¹¹ Ik bekeek de volgende recensies: Anon. 1964, Anon. (Hu.) 1964, Buddingh' 1964, De Jong 1964, Jonkers 1964, Lehmann 1964, Nuis 1964, Poll 1967 Roggeman 1970, Scholten 1964, Visser 1964, Warren 1964, De Wit 1964, Zie over de receptie van Armando's literaire werk: Favié 1996.
- ¹² Prange 1956. Hij bespreekt hier de groepstentoonstelling in het Stedelijk Museum. Zie ook Fritz-Jobse 2003.
- ¹³ Van Beek 1956. In de 'Liga nieuw beelden' werkten samen de expositiegroepen 'Vrij beelden' en 'Groep 54' (archief Armando).
- ¹⁴ Armando 1957a, z.p.
- ¹⁵ De ordening naar jaar van de *Verzamelde gedichten* uit 1964 wordt in de *Verzamelde gedichten* uit 1999 niet gehandhaafd. In deze uitgave zijn de dateringen weggelaten en wordt de bundel dus ook niet in afdelingen gepresenteerd. Alleen de cycli zijn als afdelingen gepresenteerd: zij hebben een titelpagina.
- ¹⁶ Zie Beurskens 1981, p. 72, Van Alphen 1993, p. 27 en Mourits 2002, p. 62.
- ¹⁷ 'September in de trein' bevat een aantal alledaagse, zogenaamd nietszeggende dialogen tussen treinreizigers. Het nadrukkelijk als proza gepresenteerde *Mensenpraat* (Armando 1994b), bestaat uit dialogen die sterke overeenkomsten vertonen met 'september in de trein'. Ook hier betreft het de weergave van een vorm van geritualiseerde communicatie met een fatische functie: communicatie die geen andere functie heeft dan het maken en houden van contact (zie Jakobson 1977, p. 102-103).
- In het voorwoord van *Mensenpraat* doet Armando een volgens mij onbevredigende poging om het verschil tussen 'september in de trein' en de dialogen uit *Mensenpraat* te definiëren. De cyclus ziet hij als het 'optillen' van 'twee-gesprekken die als onbeduidend gelden' en daarom als poëzie (Armando 1994b, p. 5). De teksten in *Mensenpraat* zijn volgens hem gewoon genoteerd en derhalve geen poëzie. Op deze wijze gedefinieerd zou het betekenen dat het onderscheid tussen de *readymade* – in ieder geval waar het 'september in de trein' betreft – en de prozateksten die hij in *Mensenpraat* heeft verzameld, louter formeel is. Hierbij moet worden opgemerkt dat dit onderscheid – beide bevatten uiterst korte regels en zeer veel wit – voor de lezer niet zichtbaar is. Op een later moment kiest Armando ervoor om bij de samenstelling van *Schoonheid is niet pluis*. *Verzamelde proza* het boek *Mensenpraat* niet op te nemen. Hij vindt dat het boek, evenals *De ss'ers*, *Geschiedenis van een Plek* en *De Bokkers*, 'van een andere orde' is (mondelinge mededeling van de auteur op 26 september 2002). Hiermee maakt hij een pragmatisch onderscheid tussen literair en documentair werk. Afgezien van het feit dat men de vier boeken, mede door de grote thematische en idiomatische overeenkomsten met het overige werk, zeer goed vanuit een literaire conventie kan lezen, is het onderscheid aanvechtbaar omdat de bundels met Berlijnse essays die in *Schoonheid is niet pluis* zijn opgenomen teksten bevatten die formeel identiek zijn met de bovengenoemde documentaire teksten. De teksten, meestal 'Flarden' getiteld, bestaan volledig uit monologisch weergegeven gesprekken met inwoners van Berlijn. De motiva-

tie voor het opnemen van de monologen tussen de essays kan dezelfde zijn als toen ze in de jaren tachtig tweewekelijks in *NRC Handelsblad* werden gepubliceerd: ook hierin werden essayistische teksten met 'Flarden' afgewisseld. De chronologie van de artikelen zoals ze in de krant zijn verschenen, werd in zowel de bundels met Berlijnse essays als in *Schoonheid is niet pluis* niet gerespecteerd. Al bij de samenstelling van de bundels moet het een compositorische beslissing zijn geweest om de inhoud van de bundels te verlevendigen door de 'Flarden' met andere essays af te wisselen. Deze compositie zal Armando in *Schoonheid is niet pluis* niet hebben willen verstoren.

- ¹⁸ Zuiderent en Van der Starre (red.) 2001 en Van der Starre 2001.
- ¹⁹ Heynders 2001, p. 76.
- ²⁰ Van Gorp 1991 en Cuddon 1998.
- ²¹ Van Gorp, ibidem, p. 107.
- ²² Zie voor de publicatiegeschiedenis de 'Aantekeningen bij de gedichten' in: *Vg-2*, p. 583-591.
- ²³ Armando debuteert met 'ik kom naar de oosterse dancing', 'Cordenja' en 'een tuinman', *Vg-2*, resp. p. 7-8, p. 505 en p. 506.
- ²⁴ *Podium* 9 (1954) 5 (juni-juli), p. 209 en Lucebert 1955.
- ²⁵ Fokkema 1999, p. 52 e.v.
- ²⁶ *Podium* 10 (1955) 6 (november-december), p. 377.
- ²⁷ Zie Van de Watering et al 1974, p. 660-661 (apparaat).
- ²⁸ Verhagen 1961.
- ²⁹ Het vierde 'portret'-gedicht staat in de afdeling '1955'.
- ³⁰ *Vg-2*, p. 31.
- ³¹ Zie voor het volledige citaat hoofdstuk 2 paragraaf 4.
- ³² Hier geciteerd uit: Lucebert 2002, p. 235. In de voorpublicatie in *Podium* werden de laatste twee regels niet met kapitaal gezet.
- ³³ *Vg-2*, p. 11.
- ³⁴ Lucebert 2002, p. 232.
- ³⁵ Lautréamont 1992, p. 26.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Ibidem, p. 143.
- ³⁸ *Vg-2*, p. 53.
- ³⁹ Zie hoofdstuk 2 paragraaf 4.
- ⁴⁰ 'God' staat in: 'de ster vaart over papier en eenzamen lachen' en 'goden' in: 'op de grens is armando', *Vg-2*, resp. p. 37 en p. 51.
- ⁴¹ Ibidem, p. 15 en p. 41.
- ⁴² Ibidem, p. 58.
- ⁴³ Mooij 1967.
- ⁴⁴ *Vg-2*, p. 21.
- ⁴⁵ Ibidem, p. 24.
- ⁴⁶ *Vg-2*, p. 36.
- ⁴⁷ Driekoningen 1982, p. 22.
- ⁴⁸ *Vg-2*, p. 38.
- ⁴⁹ Gen. 32:26-31.
- ⁵⁰ Zie voorts hoofdstuk 5.
- ⁵¹ In: 'pauze (1)' en 'pauze (2)', *Vg-2*, p. 54 en p. 55.
- ⁵² Ibidem, p. 53.
- ⁵³ 'Steeds sta ik stil op mijn lichaam,' en 'reis met messen', ibidem, resp. p. 16 en p. 24, bevatten beide één uitroeptekens. 'Met messen', 'Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk,' 'gesprek', 'bloederig ons gewas meester', en 'de scherf boven het lijk gewoon opengevreten', ibidem, resp. p. 18, p. 26, p. 41, p. 43 en p. 47, bevatten twee uitroeptekens. 'Het schip! het witte schip! vaart door de huizen,' en 'ik beveel', ibidem, resp. p. 36 en p. 38, bevatten vijf uitroeptekens.
- ⁵⁴ 'Met messen' en 'Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk,' ibidem, resp. p. 18 en p. 26.
- ⁵⁵ Ibidem, p. 41.
- ⁵⁶ Ibidem, p. 29.
- ⁵⁷ Armando in: Armando en Heymans 1992, p. 21.
- ⁵⁸ *Vg-2*, p. 20.
- ⁵⁹ Armando in: Armando en Heymans 1992, p. 44.



- ⁶⁰ Armando in: Erdorf 1987.
- ⁶¹ 'Lie-ve vijand, hier begint de grens.' (Tucht) en 'gesprek', (Vg-1), Vg-2, resp. p. 301 en p. 41.
- ⁶² Zie ook: Favié 1999, p. 575-577.
- ⁶³ Armando in: Van Garrel en Schippers 1974.
- ⁶⁴ De Ruiter 1985, p. 42-43.
- ⁶⁵ Armando in: Sanders 1985, p. 9.
- ⁶⁶ Sanders, ibidem.
- ⁶⁷ Zie hoofdstuk 2 paragraaf 5.
- ⁶⁸ Armando in: Sanders 1985, p. 9.
- ⁶⁹ 'Ik beveel', *Gard sivik* 3 (1958), 2 (zomer), z.p.
- ⁷⁰ Armando in: Sanders, 1985, p. 9.
- ⁷¹ Ibidem.
- ⁷² Ibidem.
- ⁷³ *Zomergasten*, 2 juni 1991. Gesprekspartner was Peter van Ingen.
- ⁷⁴ Zie bijvoorbeeld citaten van Sanders in: Beloubek-Hammer 2001 en Dückers 2001. Jocks 1997, p. 138-139 (ook geciteerd in Beloubek-Hammer 2001, p. 9).
- ⁷⁵ Armando, 'Een internationale primeur' 1964b.
- ⁷⁶ Poll 1967, p. 103.
- ⁷⁷ Andreus 1964, p. 150.
- ⁷⁸ Van der Horst 1991, in het bijz. p. 54-57. Zie ook: Maurits 2001, p. 7-51.
- ⁷⁹ Jünger 1920.
- ⁸⁰ Verhagen 1961, Heymans 1999, p. 72.
- ⁸¹ *Het lichte gedicht* 2002, p. 96.
- ⁸² Verhagen 1961.
- ⁸³ Vg-2, p. 22.
- ⁸⁴ Poll 1967.
- ⁸⁵ Vg-2, p. 26.
- ⁸⁶ Armando, *Dagboek van een Dader* 1990a, p. 127.
- ⁸⁷ Ibidem, p. 83.
- ⁸⁸ 'Magere Hein', in: Armando, *De prinses met de dikke bibs* 1997, p. 25-32, 'De koning', in: Armando en Duyns, *Herenleed. Vijfentwintig jaar weemoed en verlangen*, 1997, p. 7-20 en 'De dood', in: Armando, *Voorvallen in de Wildernis* 1994a, p. 54-55.
- ⁸⁹ Vg-2, p. 50.
- ⁹⁰ Ibidem, p. 15.
- ⁹¹ Zie: Maan en Van der Ree 1990.
- ⁹² Verhagen 1963.
- ⁹³ Poll 1967, p. 103-104.
- ⁹⁴ Armando, *Vorstin de machtelozen* 1972. De twee Nulwerken zijn resp. uit 1961 en 1960. De geïnterviewde vrouw in *De ss'ers* is een voormalige vrijwilliger die in een ss-lazaret werkzaam was.
- ⁹⁵ Armando, 'Armando' 1960b en *De straat en het struikgewas* 1988, p. 89.
- ⁹⁶ Vg-2, p. 58.
- ⁹⁷ Ibidem, p. 20.
- ⁹⁸ Gen. 3:20.
- ⁹⁹ Gen. 3:16.
- ¹⁰⁰ Openb. 12:1-2.
- ¹⁰¹ Vg-2, p. 26.
- ¹⁰² Ibidem, p. 58.
- ¹⁰³ Ibidem, p. 37.
- ¹⁰⁴ Ibidem, p. 24.
- ¹⁰⁵ Ibidem, p. 36.
- ¹⁰⁶ Ibidem, p. 38.
- ¹⁰⁷ Ibidem, p. 33.
- ¹⁰⁸ Marc. 15:34. In het Oude Testament komt de uitroep voor in Psalm 22:2.
- ¹⁰⁹ Zie voorts hoofdstuk 5.



- ¹¹⁰ Matt. 26:39 (NBG). In de Willibrordvertaling en de NBV wordt hier het woord 'aangezicht' niet gebruikt.
- ¹¹¹ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 22.
- ¹¹² De Wal 2002, p. 210-211. Zie ook: Steensma (red.) 1995.
- ¹¹³ *Der Kelch*, v.a. 1994, zie voor afbeeldingen Kentgens (red.) 1999.
- ¹¹⁴ Van Alphen 1993, p. 11-43.
- ¹¹⁵ In resp. "*de ster vaart over papier en eenzamen lachen*" en "*op de grens is armando*", Vg-2, p. 37 en p. 51.
- ¹¹⁶ Bronzwaer 1993, p. 101.
- ¹¹⁷ Zie voorts hoofdstuk 7.
- ¹¹⁸ Vgl. Gen. 2:8.
- ¹¹⁹ Ps. 18:3.
- ¹²⁰ Zie voorts hoofdstuk 7 paragraaf 11.
- ¹²¹ Openb. 14:14.
- ¹²² Ibidem, 1:16.
- ¹²³ Vg-2, p. 13.
- ¹²⁴ 'Pauze (2)', ibidem, p. 55.
- ¹²⁵ "Te snel, te dicht over me heen.", ibidem, p. 57.
- ¹²⁶ Gen. 1:25 (Willibrordvertaling).
- ¹²⁷ 'Wat vader, de lust tot wezen en inkeer, de ver-', Vg-2, p. 9.
- ¹²⁸ Gen. 2:10-14.
- ¹²⁹ Zie Van Alphen 2000, p. 215.
- ¹³⁰ Abasto 1980. Zie met betrekking tot dit artikel ook hoofdstuk 2 paragraaf 5.
- ¹³¹ Marinetti in: Drijkoningen en Fontijn (red.) 1982, p. 68.
- ¹³² Armando in: Van Garrel en Schippers (red.) 1974.
- ¹³³ Wanneer Italië bij de Eerste Wereldoorlog betrokken raakt, wordt 'de enige hygiëne van de wereld' door de futuristen niet langer als een literair-poëticaal statement gezien. In de jaren die volgen op de verpletterende naderlaag van de Italianen in 1917, worden zij politiek actief en krijgen hun uitspraken en houding uiterst bedenkelijke trekken.
- ¹³⁴ Anbeek 1999, p. 242.
- ¹³⁵ Armando 1963a.
- ¹³⁶ Foppe 1985.
- ¹³⁷ Ibidem, 589.
- ¹³⁸ Een interessante analyse van dit gedicht geeft Van Alphen 1993.
- ¹³⁹ Marinetti, in: Drijkoningen en Fontijn (red.) 1982, p. 67-68.
- ¹⁴⁰ Armando, 'Credo I' 1959a. De regel 'zacht zijn als het mos tegen de muur van een kerk' gebruikte Armando eerder in het ongebundelde gedicht 'Een tuinman' uit 1954. Zie Vg-2, p. 506.
- ¹⁴¹ Armando, Kees van Bohemen, Jan Henderikse, Henk Peeters en J.J. Schoonhoven 1960 (archief Armando). De Nederlandse Informele groep noemt zich hier provocerend bovenaan het manifest 'Die Hölländische Informelle Gruppe'.
- ¹⁴² Marinetti, in: Drijkoningen en Fontijn (red.) 1982, p. 70.
- ¹⁴³ Ibidem, p. 65.
- ¹⁴⁴ Vg-2, p. 9.
- ¹⁴⁵ Ibidem, p. 29 en p. 40.
- ¹⁴⁶ Ibidem, p. 19.
- ¹⁴⁷ Zie voor het vrouwbeeld van de futuristen: Siemer 1985.
- ¹⁴⁸ Marinetti in: Drijkoningen en Fontijn (red.) 1982, p. 71-72.
- ¹⁴⁹ Ibidem, p. 76.
- ¹⁵⁰ 'Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk,' Vg-2, p. 26.
- ¹⁵¹ 'Steeds sta ik stil op mijn lichaam', ibidem, p. 16. Ook in 'zo zal ik groeien.' is sprake van 'hollen' en komen leeuwen voor (ibidem, p. 39).
- ¹⁵² Ibidem, p. 10.
- ¹⁵³ Marinetti, in: Drijkoningen en Fontijn (red.) 1982, p. 68.

Noten bij hoofdstuk IV

- ¹ 'Stil gevecht' wordt gebruikt in: *'hij kent de wrede resten, de bressen'*, (*De denkende*), Vg-2, p. 186. In de voetnoten kort ik de cycli uit de jaren zeventig af als *De denkende, Vorstin, Hemel en Gevecht*.
- ² Armando in: Heymans 1992, p. 53.
- ³ Heymans 1992, p. 25 en Goedegebuure 1994, p. 8. Goedegebuure geeft voor deze opmerking geen bron.
- ⁴ Zie over de formele aspecten van *Dagboek van een Dader*: Favié 2003a, p. 1225 e.v.
- ⁵ Van Alphen 2000, p. 5.
- ⁶ Ibidem, p. 9.
- ⁷ Ibidem, p. 146.
- ⁸ Zie voor een overzicht van de voorpublicaties de 'Aantekeningen bij de gedichten', Vg-2, p. 592-593.
- ⁹ Stifter 2001, p. 201.
- ¹⁰ *Die Alexanderschlacht*, 158,5 x 120 cm., München (Alte Pinakothek). Zie voor een beschrijving o.a. Winzinger 1975.
- ¹¹ Zie o.a. De Ryncke 2000, p. 176.
- ¹² Schippers 1971.
- ¹³ Verhagen 1971.
- ¹⁴ Zie de dubbelrecensies van de bundels van Berger 1972; Brandt 1972; Fens 1972, Panhuijsen 1972 en Schippers 1971.
- ¹⁵ Goedegebuure 1989, p. 171.
- ¹⁶ (Vg-1), Vg-2, p. 27.
- ¹⁷ Zie voor de publicatiegeschiedenis van *De denkende, denkende doden* verder de 'Aantekeningen bij de gedichten', Vg-2, p. 593-596.
- ¹⁸ In edities van de *Duineser Elegien* wordt *könnten* cursief geschreven.
- ¹⁹ Zo in de inleiding van Bronzwaer bij de tweetalige editie (Bronzwaer 1996).
- ²⁰ Cit. uit: Rilke 1996, p. 40.
- ²¹ Tent. cat. *Armando* 1979. Zie ook de 'Aantekeningen bij de gedichten', Vg-2, p. 597.
- ²² Armando in: Heymans 1999, p. 79.
- ²³ *Ercole e Antoe*, 16 x 10,5 cm en *Ercole e l'Idra*, 17,5 x 12 cm, Florence (Uffizi). Aan de beide panelen, die sinds 1789 deel uitmaken van de Medici-collectie, is een geschiedenis verbonden die Armando ook zal hebben aangesproken. Tijdens de Tweede Wereldoorlog waren de panelen in veiligheid gebracht in een villa buiten Florence waaruit ze werden ontvreemd. Achttien jaar later trof men ze aan in Pasadena (V.S.) in het bezit van een voormalige Duitse bewaker. (Ettlinger 1978, p. 141 en website National Gallery of Art, Washington D.C. 2004)
- ²⁴ Blotkamp 1976.
- ²⁵ Goedegebuure 1994, p. 1.
- ²⁶ *De onbekende soldaat* 1974, afbeelding in: De Groot en Van Adrichem (red.) 1985, p. 68.
- ²⁷ Armando en Nieuwenhuis, *Der Feldzug* (film) 1993.
- ²⁸ Armando 1993c. De voorzijde van de synopsis vermeldt: '*Der Feldzug. Een filmgedicht van Armando gerealiseerd door Victor Nieuwenhuijs*. Lengte: 12 minuten. 35 mm., zwart/wit, optisch geluid. Premièredatum: mei 1993. Producent: Moskito Film.' [ongedateerd] (archief Armando). De film kreeg geen ondertitel.
- ²⁹ Armando, Verhagen en Keus 1978 (film).
- ³⁰ Zie Armando, Verhagen en Keus, *Geschiedenis van een Plek* 1980. Het boek bevat een biografische aantekening van de schrijvers over de geïnterviewde betrokkenen (p. 203-209). Zie voor het mondelinge verslag van Engbrocks' herinneringen aan de dodencel: p. 92-94
- ³¹ Van der Horst 1990, p. XII.
- ³² Ramazani 1994, Ziolkowski 1980.
- ³³ (*Hemel*), Vg-2, p. 98.
- ³⁴ 'Hij' in: '*hoe zou het zijn als hij zijn leger bracht, hoe*' en 'mijn' in: '*vroeger leek men log de dood te lonken, wetend*' ('Vorstin'), ibidem, resp. p. 205 en p. 206.
- ³⁵ (*Gevecht*), ibidem, p. 255.
- ³⁶ (*Hemel*), ibidem, resp. p. 120 en p. 121.
- ³⁷ Dekker 1945.
- ³⁸ Poll 1976.
- ³⁹ Blotkamp 1976.
- ⁴⁰ Zie over het interview van Van Garrel verder hoofdstuk 2 paragraaf 2.

- ⁴¹ Blotkamp 1976. Een afbeelding van *De plek* staat in: De Groot en Van Adrichem (red.) 1985, p. 69.
- ⁴² Zie b.v. *Beschuldigd landschap* 1972 (vierluik, afbeelding in: ibidem, p. 54-55 en in: Dückers (red.) 2001, p. 62-63); *Schuldig landschap* 1974 (tweeluik, afbeelding b.v. in: De Groot en Van Adrichem (red.) 1985, p. 70); *Schuldig landschap* 1976 (drieluik, afbeelding in: Dückers (red.) p. 64-65); *De onbekende soldaat* 1974 (vierluik, afbeelding in: Dückers (red.) 2001, p. 66-67) en *De onbekende soldaat* 1974 (drieluik, afbeelding in: De Groot en Van Adrichem (red.) 1985, p. 72-73).
- ⁴³ Armando in: Sanders 1985, p. 10.
- ⁴⁴ Armando, *Aantekeningen over de vijand* 1981, p. 98.
- ⁴⁵ Hermen en Van der Waal 1992, [p. 7].
- ⁴⁶ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 129.
- ⁴⁷ De hoofdstukken 'De herinnering', 'Het gebouw', 'Kunst', 'Het verleden', 'De tijd', 'De gedachtengang' en 'Het gevoelsleven' in: ibidem, p. 238-260.
- ⁴⁸ 'Namen', in: Armando, *Machthebbers* 1983, p. 150.
- ⁴⁹ 'Gehoord en gezien', in: Armando, *Uit Berlijn* 1982, p. 12-16.
- ⁵⁰ *Savonarola* 1973 (afbeelding b.v. in: De Groot en Van Adrichem (red.) 1985, p. 58-59 en Dückers (red.) 2001, p. 58-59) Zie ook: Dückers 2001, p. 16.
- ⁵¹ Armando, *Aantekeningen over de vijand* 1981, p. 31.
- ⁵² Zie o.a. Sanders 1985, p. 9-10 en Van Alphen 2000, p. 215-216.
- ⁵³ Zie ook hoofdstuk 2 noot 18.
- ⁵⁴ Sanders ibidem, p. 10.
- ⁵⁵ (*Hemel*), Vg-2, p. 143.
- ⁵⁶ (*De denkende*), ibidem, p. 180.
- ⁵⁷ (*Gevecht*), ibidem, p. 247.
- ⁵⁸ 'Die lange grijzen draak op straat', in: 'zij zongen, zij zongen, de zon'; 'grijs geleden legers', in: 'geen kind kan meer verwerken dan deze open lentegneur,' (*De denkende*), ibidem, resp. p. 153 en p. 154 en Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 69-70.
- ⁵⁹ Armando, *Aantekeningen over de vijand* 1981, p. 10. Het is één van de vele verwijzingen naar 'de Duitse soldaat' die het boek bevat. Het verbum 'zuchten' komt overigens niet in 'Het mes' uit *De straat en het struikgewas* voor.
- ⁶⁰ (*Gevecht*), Vg-2, p. 258.
- ⁶¹ Armando, *Aantekeningen over de vijand* 1981, p. 83.
- ⁶² 'Moord' in: 'er is een wonder geschied: wonen in kazernes.' en 'mes' in: 'een heidens feest, een heilig mes, dat wond'ren kan verrichten.' (*Hemel*), Vg-2, resp. p. 113 en p. 133.
- ⁶³ In: 'rood troost de zon de harde manen van het monster,' ibidem, p. 110.
- ⁶⁴ Ibidem, p. 117.
- ⁶⁵ In: 'takken bedekken het venster: daar wenkt,' ibidem, p. 134.
- ⁶⁶ In: (*Hemel*) en (*De denkende*), Vg-2 resp. p. 88 en p. 174.
- ⁶⁷ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 141.
- ⁶⁸ (*De denkende*), Vg-2, p. 185.
- ⁶⁹ In: 'vlak voor de aanval bekijkt hij wat er was', (*Hemel*), en (*Gevecht*), ibidem, resp. p. 105 en p. 218. De voortplanting van de natuur als een onbarmhartig gevecht behandelt Armando in *De straat en het struikgewas* in het hoofdstuk 'De dieren en de bloemen' (p. 186-190).
- ⁷⁰ Goedegebuure 1994, p. 3.
- ⁷¹ (*Hemel*), Vg-2, p. 90.
- ⁷² Ibidem, p. 105.
- ⁷³ In: 'wil deze zuil tot boom vervormen', (*De denkende*), ibidem, p. 197.
- ⁷⁴ Zie Heymans 1999, p. 29.
- ⁷⁵ Nietzsche 1968, p. 47. Zie voor Nietzsches opvattingen over kunst: Ibsch 1972.
- ⁷⁶ Nietzsche, ibidem, p. 47.
- ⁷⁷ In: 'roerloos staat hij op de rots, de harde liefde van een god' (*Hemel*), Vg-2, p. 83.
- ⁷⁸ 'Vlak voor de aanval bekijkt hij wat er was.' (*Hemel*), ibidem, p. 105.
- ⁷⁹ 'De hunkering', in: Armando, *Krijgsgewoel* 1986, p. 161-166.
- ⁸⁰ Men kan feitelijk niet spreken van één *Alexanderroman*. Zie De Ryncke 2000a. Voor de *Alexanderroman* maak ik hier gebruik van de vertaling van De Ryncke (*Alexanderroman* 2000).
- ⁸¹ Stoneman, *The Greek Alexander Romance*, Harmondsworth / London 1991, geciteerd in: De Ryncke 2000a, p. 19.

- ⁸² *Alexanderroman* 2000, p. 33.
- ⁸³ *Ibidem*, p. 62.
- ⁸⁴ *Ibidem*, p. 61.
- ⁸⁵ Moormann en Uitterhoeve 1995, p. 134-148, m.n. p. 145. Heracles geldt overigens als een tegenbeeld van meerdere bijbelse figuren en heiligen.
- ⁸⁶ Vgl. o.a. Moormann en Uitterhoeve, *ibidem*.
- ⁸⁷ Armando, *Dagboek van een Dader* 1990, p. 25.
- ⁸⁸ B.v. *Die Landschaft* 14-10-'05, 155 x 200 cm.
- ⁸⁹ (*Hemel*), Vg-2, p. 107.
- ⁹⁰ *Ibidem*, p. 109.
- ⁹¹ *Ibidem*, p. 93.
- ⁹² (*De denkende*), *ibidem*, p. 155.
- ⁹³ (*Hemel*), *ibidem*, p. 125.
- ⁹⁴ *Ibidem*, p. 95.
- ⁹⁵ *Alexanderroman* 2000, p. 62.
- ⁹⁶ In: 'het land kreeg nauwelijks licht,' (*Hemel*), Vg-2, p. 111.
- ⁹⁷ In: 'neem de zachte hand van de ziener en volg hem naar de ondergang,' *ibidem*, p. 129.
- ⁹⁸ In: 'het water bloeit de bodem uit, het bloedend monster likt zijn vleugels,' *ibidem*, p. 91.
- ⁹⁹ *Ibidem*, resp. p. 110 en p. 109.
- ¹⁰⁰ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 222.
- ¹⁰¹ Blok en Jellema 1996, p. 104.
- ¹⁰² Zie ook de verwijzing naar Phoenix in het gedicht 'blank verrees de stad' uit de *Verzamelde gedichten* dat ik in hoofdstuk 3 paragraaf 7 heb behandeld. In de mythologie zingt Phoenix bij zonsopgang, zittend in een boom, zo'n wonderschoon lied dat de zonnegod zijn zonnewagen een moment stilzet.
- ¹⁰³ Armando, *Machthebbers* 1983, p. 175-178.
- ¹⁰⁴ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 221-222.
- ¹⁰⁵ Armando, *Dagboek van een Dader* 1990, p. 75-80.
- ¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 81.
- ¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 83 en p. 84.
- ¹⁰⁸ (*Hemel*), Vg-2, p. 101.
- ¹⁰⁹ 'Roerloos staat hij op een rots, de harde liefde van een god,' *ibidem*, p. 83.
- ¹¹⁰ (*De denkende*), *ibidem*, p. 152.
- ¹¹¹ Luc. 5:1-11. Een andere versie van dit verhaal staat in Marc. 1:16-20. De persoonsnaam 'Lucas' komt overigens driemaal voor in het ongebundelde gedicht 'Bang hetigon' uit 1956 (Vg-2, p. 507). In de context van het gedicht kan men de naam als een verwijzing naar de evangelist lezen.
- ¹¹² (*Gevecht*), *ibidem*, 258. Zie ook Favié 2000, p. 317-318.
- ¹¹³ Vg-2, 259 en Joh. 11:25. Over de opstanding van Christus vertellen verschillende verhalen in de laatste hoofdstukken van de evangeliën en teksten in de Handelingen. Over de opstanding van de doden, die nauw met Christus' opstanding wordt verbonden, kan men in de eerste brief aan de Kor. 15 lezen.
- ¹¹⁴ Armando, *Dagboek van een Dader* 1990, p. 93.
- ¹¹⁵ *Ibidem*, p. 10. Tijdens de beschreven seance wordt met de doden contact gezocht. De passage is wederom een voorbeeld van de zoektocht van het subject naar een wijze waarop hij zijn schuld kan opschorten.
- ¹¹⁶ *Ibidem*, p. 66.
- ¹¹⁷ *Ibidem*, p. 71.
- ¹¹⁸ *Ibidem*, p. 98.
- ¹¹⁹ *Ibidem*, p. 99.
- ¹²⁰ *Ibidem*, p. 100.
- ¹²¹ *Ibidem*, p. 101.
- ¹²² Zie Luc. 22:54-62; Matt. 26:57-58; Marc. 14:53-54 en Joh. 18:12-18, 25-27.
- ¹²³ Armando, *Dagboek van een Dader* 1990a, p. 40.
- ¹²⁴ 'Akelei' komt slechts éénmaal in *Dagboek van een Dader* voor. Zie voorts hoofdstuk 6 paragraaf 12. Het woord kan ook als een verwijzing naar Mulisch' *Het zwarte licht* (1957) worden begrepen. In deze novelle heet de hoofdpersoon Akelei. Naar mijn mening bestaat er verwantschap tussen de wijze waarop Mulisch in zijn vroege werk in de behandeling van oorlogsthematiek van mythen gebruik heeft gemaakt en de wijze waarop Armando dit doet. De



titel van Armando's Nulkunstwerk *Zwart water* (1960) kan men in het licht van dezelfde symboliek ook als een verwijzing naar Mulisch' novelle zien.

- ¹²⁵ Armando, *Aantekeningen over de vijand* 1981, p. 34. In de *Herenleed*-dialoog 'Een ongerieflijk tweetal' wordt ook 'akelei' genoemd. Man 1 (gespeeld door Armando) vertelt aan Man 2 (Cherry Duyns) wat sterfelijkheid is: 'Iedereen en alles gaat dood, wist u dat. De melkweg gaat dood. De dageraad gaat ook dood. De vogels gaan dood. De bomen en de damherten. De akeleien gaan dood. Het struikgewas is ook ten dode...' (Armando en Duyns 1997, p. 279). Net als in de passage uit *Aantekeningen over de vijand* is akelei, hier in een opsomming van natuurlijke elementen – beter gezegd: elementen van de schepping – een onderdeel van 'de schuldige natuur'.
- ¹²⁶ Kouwenaar en Nieuwenhuys 1978.
- ¹²⁷ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 46-47.
- ¹²⁸ Ibidem, p. 209.
- ¹²⁹ Armando, *Dagboek van een Dader* 1990a, p. 61.
- ¹³⁰ Matt. 19:13-15.
- ¹³¹ (*Hemel*), Vg-2, p. 132.
- ¹³² Ibidem, p. 119.

Noten bij hoofdstuk V

- ¹ *Hemel en aarde*, dat in 1971 werd uitgegeven, bevat voorin de bundel de plaats- en tijdsaanduiding: 'Lanzarote 1970'.
- ² Tent. cat. Armando, Willy Boers 1977. In 1974 werden ook enkele gedichten in een handschriftversie in een catalogus opgenomen die ter gelegenheid van een individuele expositie in het Stedelijk Museum te Amsterdam verscheen. De gedichten werden met twee gedichten uit *De denkende, denkende doden* afgewisseld en niet als een reeks gepresenteerd (Tent. cat. Armando 1974).
- ³ (*Tucht*), Vg-2, p. 301.
- ⁴ Er zijn 51 eenregelige, 52 tweeregelige, 25 drieregelige en dertien vierregelige strofen. De langste strofe telt vijf regels; net als het vijfstrofge gedicht komt dit slechts éénmaal voor.
- ⁵ Zie over *Beschuldigd landschap* en *Schuldig landschap* ook hoofdstuk 4 paragraaf 6.1.
- ⁶ Armando, Verhagen en Keus, *Geschiedenis van een Plek* 1978. Het colofon van *Tucht* vermeldt dat de foto door Ronald Hoeven werd gemaakt. Niet vermeld wordt waar en wanneer de foto werd genomen.
- ⁷ Heymans 1989. Mogelijk bedoelt Heymans *Das Antlitz des Weltkrieges* (Jünger 1930), dat de Eerste Wereldoorlog tot onderwerp heeft en met historische foto's is geïllustreerd. De bewuste foto komt hierin echter niet voor.
- ⁸ Armando, *Het plechtige. het donkere / das feierliche. das dunkle* 1984. Zie ook de 'Bibliografie van de afzonderlijke publicaties', Vg-2, p. 582. De cyclus is in zijn geheel in Vg-2 opgenomen (Vg-2, p. 345-352).
- ⁹ Jaspers 1^e, 2^e en 3^e druk 1946 en 4^e druk 1947. De drukken uit 1974 en 1979 kregen overigens weer nieuwe ondertitels.
- ¹⁰ Namelijk in de rede die Jaspers op 15 augustus 1945 ter gelegenheid van de heropening van de medische faculteit van de Universiteit van Heidelberg heeft gehouden (Jaspers 1945, p. 67).
- ¹¹ Het idee van schuldig (aan de Tweede Wereldoorlog) is een belangrijk thema in het existentialisme, denk bijvoorbeeld aan *Le sang des autres* (1945) van Beauvoir, 'La Republique de silence' (1949) van Sartre en *L'étranger* (1942) en *La chute* (1956) van Camus. Het laatste boek tematiseert de schuldeloze schuld van een man die niets ondernam toen hij iemand in de Seine hoorde springen.
- ¹² Een voorbeeld van Jaspers' vertrouwen in de menselijke solidariteit is de uitzondering die hij maakt voor 'dem andern in der Solidarität liebenden Kampfes' (Jaspers 1946, p. 37): zij kunnen tegen elkaar morele beschuldigingen uiten. Jaspers is overtuigd van de louterende functie van kritiek en veroordeling binnen een groep geestverwanten.
- ¹³ Ibidem, p. 64.
- ¹⁴ Ibidem, p. 67.
- ¹⁵ Ibidem, p. 32.
- ¹⁶ Ibidem, p. 32.
- ¹⁷ Ibidem, p. 64-65.
- ¹⁸ 'De machtelozen', in: Armando, *De haperende schepping* 2003a, p. 28.
- ¹⁹ Beurskens 1980.



- ²⁰ De titel zou men verder ook nog als een verwijzing naar *Nieuwe Tucht*, een poëzie-theoretische studie van Herman van den Bergh (1928) kunnen begrijpen.
- ²¹ (*Tucht*), Vg-2, p. 265.
- ²² Ibidem, p. 301.
- ²³ 'Gesprek' (Vg-1), ibidem, p. 41.
- ²⁴ (*Tucht*), ibidem, p. 282.
- ²⁵ In *De Veldtocht*, dat een weinig opvallend schriftbeeld heeft, is het enjambement toegenomen. Deze ontwikkeling zet zich in de volgende bundels voort. Alle gedichten uit *De Veldtocht* zijn overigens met onderkast gezet en er is geen atypisch of anderszins opvallend leestekengebruik. Net als in *Tucht* eindigen veel regels met een punt waardoor de kortregelige gedichten veelal staccato zijn. Een aantal bestaat uit een of twee lange, enjamberende zinnen. De gedichten bevatten weinig ongrammaticaliteiten en neigen naar het parlando.
- ²⁶ *Tucht*, Vg-2, p. 280.
- ²⁷ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 100. Zie voor de passage hoofdstuk 2 paragraaf 4.
- ²⁸ (*Tucht*), Vg-2, p. 318.
- ²⁹ Ibidem, p. 263.
- ³⁰ Vgl. o.a. Armando, Verhagen en Keus 1980 en Von Frijtag Drabbe Künzel 2003. Zie voor de plattegrond van het kamp de tekening op p. 140-141 in het eerstgenoemde boek.
- ³¹ Dit werd 'Am Tor stehen' genoemd. Op de plaats waar Kamp Amersfoort zich bevond is nu een klein herdenkingscentrum ingericht. Een onderdeel hiervan is een 'rozentuin' waarmee aan het voormalige strafexercitieterein wordt herinnerd.
- ³² (*Tucht*), Vg-2, p. 273.
- ³³ Ibidem, p. 331.
- ³⁴ Bakels 1977. Het boek werd een aantal malen herdrukt.
- ³⁵ Van der Knaap 2001.
- ³⁶ Vercauteren 2003, p. 14.
- ³⁷ In: 'was het hier, geknielde?' en 'weinig.' (*Tucht*), Vg-2, resp. p. 308 en p. 342.
- ³⁸ *De opstand der horden* werd ook in Nederland jarenlang goed verkocht: in 1983 verscheen de 16^e druk.
- ³⁹ (*De Veldtocht*), Vg-2, p. 361.
- ⁴⁰ Armando in: Armando en Heymans 1992, p. 55.
- ⁴¹ (*Tucht*), Vg-2, p. 263.
- ⁴² Ex. 27:1; 28:16; 30:2; 37:25; 38:1; 39:9.
- ⁴³ Openb. 21:25-27. 'Het Lam' is in de Openbaring van Johannes de aanduiding voor Jezus.
- ⁴⁴ (*Tucht*), Vg-2, p. 338.
- ⁴⁵ Ibidem, p. 264.
- ⁴⁶ Ibidem, p. 265.
- ⁴⁷ Caspar David Friedrich, *Le Chasseur im Walde* 1813 of 1814. Vgl. Börsch-Supan 1990, p. 158.
- ⁴⁸ In: 'of het waar is dat', (*De hand*), Vg-2, p. 387.
- ⁴⁹ (*De naam*), ibidem, p. 439.
- ⁵⁰ (*Tucht*), ibidem, p. 266.
- ⁵¹ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 138-139.
- ⁵² (*Tucht*), Vg-2, p. 267.
- ⁵³ Zie voor een overzicht van de voorpublicaties en van de in druk verschenen varianten de 'Aantekeningen bij de gedichten', Vg-2, p. 597-599. Hierin staat de bijlage bij de tent. cat. Armando. Willy Broers 1977 overigens niet vermeld.
- ⁵⁴ (*Tucht*), Vg-2, p. 291. De voorpublicatie uit *De nieuwe linie* bevat 'niets'; 'het is begonnen.'; 'koud. koud en groot.'; 'geen verlossing.'; 'ja, het komt als geur of groet.'; 'het zwijgt, het blijft onaangedaan ter aarde.' en 'alles was macht, alles. ik hoor het'. Armando 1973c, Vg-2, resp. p. 292, p. 290, p. 320, p. 291, p. 326, p. 316 en p. 318.
- ⁵⁵ Zie ook Favié 1999, p. 574.
- ⁵⁶ De reeks bevat 'noem mijn naam, geknielde.'; 'u wordt gevreesd, geknielde.'; 'hoor, geknielde, hoor ten oosten uw gelofte.' en 's nachts verstaan', Armando 1973d, Vg-2, resp. p. 334, p. 329, p. 336 en p. 314.
- ⁵⁷ De reeks bevat 'op het harde sparrenpad gebeurd.'; 'vergeten wat mij spreken deed.'; 'gezien.'; 'zwart. zwarter dan het groen der troepen.' en 'de graten staal der troepen', (*Tucht*), Vg-2, resp. p. 265, p. 266, p. 271, p. 340 en p. 338.
- ⁵⁸ Tent. cat. Armando, Willy Boers 1977. De reeks bevat 'geest.'; 'op het harde sparrenpad gebeurd.'; 'gezien.'; 'soldaat: onbewaakt achterwaarts.'; 'hoe hij maanden afgrond, vocht.'; 'naam nevel: dit. en 'hoe het was: plicht, plicht.'

- ⁵⁹ Heymans 1999, p. 81-82.
- ⁶⁰ (*Tucht*), Vg-2, p. 288.
- ⁶¹ Armando 1988, p. 139. De volledige passage citeerde ik in hoofdstuk 2 paragraaf 4.
- ⁶² Zie hierover hoofdstuk 2.
- ⁶³ 'Evenbeeld' in: '*lege hemel, evenbeeld.*' en '*hoor, geknielde, hoor ten oosten uw gelofte.*' (*Tucht*), Vg-2, resp. p. 309 en p. 336 en in: '*daar stonden ze, hij werd meteen gemeten.*' (*De Veldtocht*) ibidem, p. 379.
- ⁶⁴ (*Hemel*), ibidem, p. 110.
- ⁶⁵ Ibidem, p. 117.
- ⁶⁶ (*Tucht*), ibidem, p. 296.
- ⁶⁷ Ibidem, p. 297.
- ⁶⁸ Ibidem, p. 290.
- ⁶⁹ Joh. 6:39-40 en 54; 11:24.
- ⁷⁰ (*Tucht*), Vg-2, p. 291.
- ⁷¹ Ibidem, p. 292.
- ⁷² Ibidem, p. 293.
- ⁷³ Ibidem, p. 337.
- ⁷⁴ Ibidem, p. 310.
- ⁷⁵ Ibidem, p. 336.
- ⁷⁶ De passage die aan deze regels voorafgaat, citeerde ik in hoofdstuk 2 paragraaf 3. Ik wees daarbij op de sfeer van onthulling waarin Armando in 'Met name' feiten presenteert waarvan de lezer, die dan bovendien reeds over de helft van het boek is, natuurlijk al op de hoogte moet zijn.
- ⁷⁷ Voragine 1922, Goosen 1990, Freud 1949 en 1950.
- ⁷⁸ (*Vg-1*), Vg-2, p. 33.
- ⁷⁹ Matt. 26:39 en Marc. 15:34. De tweede uitroep komt ook in het Oude Testament in Ps 22:2 voor. Het 'portret'-gedicht behandelde ik in hoofdstuk 3 paragraaf 6.3.
- ⁸⁰ Matt. 5:44-45.
- ⁸¹ Matt. 5:48.
- ⁸² (*Tucht*), Vg-2, p. 301.
- ⁸³ Ibidem, p. 302.
- ⁸⁴ Ibidem, p. 305.
- ⁸⁵ Ex. 3:14-15 (Willibrord). In de NBG luidt de passage: 'Toen zeide God tot Mozes : Ik ben, die Ik ben. En hij zeide: Aldus zult gij tot de Israëlieten zeggen: Ik ben heeft mij tot u gezonden. Voorts zeide God tot Mozes: Aldus zult gij tot de Israëlieten zeggen: De here, de God uwer vaders, de God van Abraham, de God van Isaäk en de God van Jakob, heeft mij tot u gezonden: dit is mijn naam voor eeuwig en zo wil Ik aangeropen worden, van geslacht tot geslacht.'
- ⁸⁶ (*Tucht*), Vg-2, resp. p. 264 en p. 265.
- ⁸⁷ Ibidem, p. 306.
- ⁸⁸ Ibidem, p. 307.
- ⁸⁹ Ibidem, p. 309.
- ⁹⁰ Ibidem, p. 323.
- ⁹¹ Ibidem, p. 329.
- ⁹² Vgl. b.v. Hebr. 4:12 en Js. 49:2.
- ⁹³ Openb. 1:16; 2:12-16 en 19:15-21.
- ⁹⁴ Matt. 10:34. Het betekent overigens geen aankondiging van oorlog: Jezus wijst hiermee op de vijandigheden die zijn leerlingen te wachten staat. Zie Matt. 10:35 e.v. en Lc. 22:35 e.v.
- ⁹⁵ Armando, *De straat en het struikgewas*, 1988, p. 138.
- ⁹⁶ Nm. 12:3 (NBG). In de Willibrord en de NBV wordt voor Mozes de karaktereigenschap 'bescheiden' gebruikt.
- ⁹⁷ Deut. 34:6.
- ⁹⁸ Ex. 2:11-12.
- ⁹⁹ Matt. 4 e.v.
- ¹⁰⁰ Ex. 3:5-6.
- ¹⁰¹ Gen. 32:29.
- ¹⁰² 'Ik beveel', (*Vg-1*), Vg-2, p. 38. Zie voor het gedicht hoofdstuk 3 paragraaf 3.5.
- ¹⁰³ In Rechters 13:18 antwoordt de engel van God wanneer Manoach naar zijn naam vraagt: 'Waarom vraagt u naar



- mijn naam? Die is voor u toch te wonderbaarlijk.' (NBV)
- ¹⁰⁴ Ex. 4:10-16.
- ¹⁰⁵ Ex. 14:17-25.
- ¹⁰⁶ *Der Feldzug* 1989/90. Brons, 196 x 230 x 152 cm. Afbeelding in: Kentgens (red.) 1999, p. 100.
- ¹⁰⁷ Ex. 17:8-13.
- ¹⁰⁸ Ex. 19:18-20.
- ¹⁰⁹ Freud 1950.
- ¹¹⁰ Ex. 34:29-35.
- ¹¹¹ Ex. 24:5-8.
- ¹¹² Ex. 33:19-23.
- ¹¹³ Ex. 40:34-38.
- ¹¹⁴ Freud 1949.
- ¹¹⁵ Gay 1988, p. 314.
- ¹¹⁶ De verbeelding van horens bij Mozes zijn het gevolg van een verkeerde interpretatie van de Hebreeuwse tekst van Ex. 34:29.
- ¹¹⁷ Freud 1948.
- ¹¹⁸ Freud in: Gay 1988, p. 324. Volgens Freud komt het schuldgevoel voort uit 'the ruin of sexual impulses' (ibidem).
- ¹¹⁹ Freud 1950, p. 133. Het boek van Mayer, *Die Israeliten und ihre Nachbarstämme*, was in 1906 verschenen.
- ¹²⁰ Ibidem, p. 136. Sellin publiceerde zijn studie *Mose und seine Bedeutung für die Israelitisch-jüdische Religionsgeschichte* in 1922.
- ¹²¹ Ibidem, p. 244.
- ¹²² (*Tucht*), Vg-2, p. 305.
- ¹²³ In: 'u ligt', ibidem, p. 302.
- ¹²⁴ (*De Veldtocht*), Vg-2, p. 359.
- ¹²⁵ Zie hierover hoofdstuk 3 paragraaf 3.5.
- ¹²⁶ (*Tucht*), Vg-2, p. 317.
- ¹²⁷ In: 's nachts verstaan,' en 'wie, geknielde.' ibidem, resp. p. 314 en p. 322.
- ¹²⁸ In: 'nee, de meeste stenen zijn verdwaald.' (*De Veldtocht*), ibidem, p. 370.
- ¹²⁹ Ibidem, p. 360.
- ¹³⁰ Armando en Cherry Duyns 1997, p. 293-315. In hetzelfde jaar werd de televisieregistratie van *Een reusachtige wesp van hout* door de VPRO-televisie uitgezonden.
- ¹³¹ (*De Veldtocht*), Vg-2, p. 367.
- ¹³² Armando en Duyns 1997, p. 302-303.
- ¹³³ *Tucht*, Vg-2, p. 336.
- ¹³⁴ In: 'haat, haat,' (*Tucht*), ibidem, p. 341.
- ¹³⁵ (*De Veldtocht*), ibidem, p. 359.

Noten bij hoofdstuk VI

- ¹ In 1999 publiceerde Armando een cyclus van twee gedichten die in de 2^e druk van de *Verzamelde gedichten* werd opgenomen (Armando, *Ik probeerde me te verbergen, toch kwam ik*. 1999c en *Verzamelde gedichten* 2003c, p. 564-565).
- ² Zie b.v. 1 Kron. 21:1.
- ³ (*Hemel*), Vg-2, p. 119. Zie voor mijn analyse van het gedicht hoofdstuk 7 paragraaf 12.
- ⁴ (*De naam*), Vg-2, p. 466.
- ⁵ Zie de 'Aantekeningen bij de gedichten', Vg-2, p. 601.
- ⁶ Zie hierover ibidem, p. 601-602
- ⁷ Zie het lemma 'prozagedicht' in: Van Gorp et al 1991, p. 135.
- ⁸ (*De hand*), Vg-2, resp. p. 398 en p. 402.
- ⁹ In: 'zei hij', (*De naam*), ibidem, p. 482.
- ¹⁰ Zie hoofdstuk 3 paragraaf 3.5.
- ¹¹ Armando in: Erdorf 1987. Zie ook hoofdstuk 3 paragraaf 3.5.



- ¹² (*De naam*), Vg-2, p. 439.
- ¹³ Armando tekent zijn prenten rechtstreeks op de steen en schaafte en krast daarna in reeds opgebrachte lijnen. Door het gebruik van verdunde tusche leidt dit tot aquarelachtige structuren met uitwaaiende droograndjes. Bax 1989.
- ¹⁴ (*De hand*), Vg-2, p. 387.
- ¹⁵ Ibidem, p. 387.
- ¹⁶ Zie over de betekenis van de ‘*chasseur*’ in verband met Armando’s poëzie ook hoofdstuk 4 paragraaf 7.2 en hoofdstuk 5 paragraaf 8.2.
- ¹⁷ (*De hand*), Vg-2, p. 415.
- ¹⁸ Zie bijvoorbeeld: *Der unheimliche Richter*, één van de talloze *fantasyromans* van Jason Dark (pseudoniem van Helmut Rellergerd) waarin ‘Geisterjäger’ John Sinclair de strijd aangaat met demonische figuren, in dit geval de rechter James Maddox die zijn ziel aan de duivel heeft verkocht en aan iedere hand zes vingers heeft (Dark 1980). Een ander voorbeeld is *The Princess Bride* van William Goldman (1973), verfilmd door Rob Reiner in 1987, waarin een protagonist met aan iedere hand zes vingers voorkomt.
- ¹⁹ Vg-2, p. 523.
- ²⁰ Von Graevenitz 1985, p. 29.
- ²¹ May 1897.
- ²² May 1933, p. 48.
- ²³ May 1967, p. 151.
- ²⁴ Ibidem, p. 153.
- ²⁵ 2 Sam. 21:20-22 (NBG) In de NBV wordt in plaats van ‘man van zeer grote lengte’ het woord ‘vechtjas’ gebruikt.
- ²⁶ ‘De hand’ komt 52 keer voor en ‘de stem’ 25 keer.
- ²⁷ ‘Ik’ komt zestien keer voor en ‘hij’ zeventien keer.
- ²⁸ De Feijter 1994.
- ²⁹ Gen. 22:12 (Willibrord). In de NBG en de NBV wordt overigens het substantief ‘vinger’ niet gebruikt.
- ³⁰ Ex. 8:15 (Willibrord).
- ³¹ Musaph-Andriess en Van Voolen 1993.
- ³² In: ‘*ooit was er het lichaam*’, (*De hand*), Vg-2, p. 390.
- ³³ In: ‘*de tijden waren rijp, de*’, ibidem, p. 392.
- ³⁴ Ibidem, p. 391.
- ³⁵ Ibidem, p. 396 en p. 397.
- ³⁶ Zie hierover hoofdstuk 7 paragraaf 7.
- ³⁷ (*De hand*), Vg-2, p. 398.
- ³⁸ (*Hemel*), ibidem, p. 110.
- ³⁹ Zie het lemma ‘Teufel’ in: Müller 2002, p. 142.
- ⁴⁰ Ibidem, p. 142.
- ⁴¹ Openb. 6.
- ⁴² (*De hand*), Vg-2, p. 400.
- ⁴³ Ibidem, p. 412.
- ⁴⁴ (*De naam*), ibidem, p. 464.
- ⁴⁵ In: ‘*met achterlating van de arm*’, ibidem, p. 414.
- ⁴⁶ In: Armando, *Het plechtige, het donkere / das feierliche, das dunkle* 1984, Vg-2, p. 352 en in: *De Veldtocht*, ibidem, p. 376. ‘Jas’ wordt in de poëzie verder bijna niet gebruikt.
- ⁴⁷ Typen van misdadigers werden door Lombroso door middel van de omvang van de schedel gedefinieerd, maar ook met behulp van andere fysieke kenmerken, zoals de grootte en vorm van de hand en de huidlijsten (Lombroso 1899, p. 559-560).
- ⁴⁸ Zie Gen. 4:15.
- ⁴⁹ (*De naam*), Vg-2, p. 401.
- ⁵⁰ Ibidem, p. 402.
- ⁵¹ Matt. 6:1-4.
- ⁵² (*De naam*), Vg-2, p. 403.
- ⁵³ In: ‘*de hand vroeg aan de arm*’, ibidem, p. 404.
- ⁵⁴ Ibidem, p. 405.
- ⁵⁵ Ibidem, p. 406.
- ⁵⁶ Ibidem, p. 391.

- ⁵⁷ (*De denkende, denkende doden*), ibidem, resp. p. 147, p. 176 en p. 193.
- ⁵⁸ In: ‘*u bent zo ver verwijderd*’, (*De hand*), ibidem, p. 409.
- ⁵⁹ Ibidem, p. 407.
- ⁶⁰ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 142.
- ⁶¹ (*De hand*), Vg-2, p. 408.
- ⁶² Ibidem, p. 409.
- ⁶³ Gen. 4:9 (NBG) In de Willibrord staat: ‘moet ik dan op mijn broeder passen?’ en in de NBV: ‘moet ik soms waken over mijn broer?’
- ⁶⁴ (*De hand*), Vg-2, p. 425.
- ⁶⁵ Gen. 4:10-12.
- ⁶⁶ Dijkhuis 1999.
- ⁶⁷ Camus 1951 en Safranski 1997. Dijkhuis haalt beiden ook aan.
- ⁶⁸ Duyns 1989, p. 138.
- ⁶⁹ Gen. 1:1-2.
- ⁷⁰ Gen. 4:16 (Willibrord). De vertaling van het NBG luidt: ‘Toen ging Kaïn weg van het aangezicht des Heren, en ging wonen in het land Nod, ten oosten van Eden.’
- ⁷¹ ‘Portret’, (Vg-1), Vg-2, p. 33. Zie voor het volledige gedicht en de analyse hoofdstuk 3 paragraaf 6.3.
- ⁷² 1 Joh 3:4-11.
- ⁷³ Armando, *De haperende schepping* 2003a, p. 5.
- ⁷⁴ Zie hoofdstuk 3 paragraaf 4.2.
- ⁷⁵ ‘Magere Hein’ in: Armando, *De prinses met de dikke bibs* 1997, p. 25-32.
- ⁷⁶ ‘Huuf de heks’ in: Armando, *De sprookjes* 1994c, p. 21-27 en ‘Manus de mummie’ in: Armando, *De prinses met de dikke bibs* 1997, p. 52-56.
- ⁷⁷ Armando, *Het wel en wee* 2005, p. 43.
- ⁷⁸ Zie: het Testament van Levi en de *Assumptio Mosis*.
- ⁷⁹ Armando, *Het wel en wee* 2005, p. 82.
- ⁸⁰ Ibidem, p. 82.
- ⁸¹ Armando, *Voorvallen in de Wildernis* 1994a, p. 147-148.
- ⁸² (*De hand*), Vg-2, p. 412.
- ⁸³ Snijders 1984, p. 89 e.v.
- ⁸⁴ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 233.
- ⁸⁵ (*De hand*), Vg-2, p. 414.
- ⁸⁶ Ibidem, p. 415.
- ⁸⁷ In: ‘*het is begonnen*.’ (*Tucht*), ibidem, p. 290.
- ⁸⁸ Ibidem, p. 416.
- ⁸⁹ Ibidem, p. 417.
- ⁹⁰ ‘*De hand ontglipte mij*’, ibidem, p. 418.
- ⁹¹ ‘*Heb heelhuids toegekeken*’, ibidem, p. 419.
- ⁹² Ibidem, p. 420.
- ⁹³ Ibidem, p. 402.
- ⁹⁴ Ibidem, p. 421.
- ⁹⁵ Ibidem, p. 422.
- ⁹⁶ Ibidem, p. 424.
- ⁹⁷ Zie Hab. 2:11 en Lc. 19:40.
- ⁹⁸ Zie resp. Js. 15:1 e.v. en Matt. 16:18.
- ⁹⁹ Lc. 20:9-19.
- ¹⁰⁰ Ps. 118:15-16.
- ¹⁰¹ Matt. 11:6.
- ¹⁰² (*De hand*), Vg-2, p. 426.
- ¹⁰³ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 142.
- ¹⁰⁴ (*De hand*), Vg-2, p. 427.
- ¹⁰⁵ Ibidem, p. 428.
- ¹⁰⁶ Ibidem, p. 429.
- ¹⁰⁷ Ibidem, p. 416.

- ¹⁰⁸ Zie het lemma 'hand' in het Woordenboek der Nederlandse taal.
- ¹⁰⁹ Zie Ps. 110:1, Matt. 26:64 en Matt. 25:33, Ps. 16:8 en 109:31.
- ¹¹⁰ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 219.
- ¹¹¹ Heymans 1999, p. 85.
- ¹¹² Ibidem, p. 85-86.
- ¹¹³ Bloemhof 1990 en 1995, p. 111-117.
- ¹¹⁴ Afbeeldingen van *Melancholie*, brons 1998 in Kentgens (red.) 1999, p. 114 en in Grisebach (red.) 2002, p. 109.
- ¹¹⁵ Zie voor een afbeelding van een diptiek *Melancholie* uit de jaren tachtig b.v. Grisebach (red.) 2002, p. 80-81 en p. 32-33. Zie voor werken uit deze periode ook tent. cat. Armando, *Melancholie* 1987. Het colofon van *De naam in een kamer* vermeldt als datum van het schilderij op de voorzijde: 7 maart 1998.
- ¹¹⁶ (*De naam*), Vg-2, p. 435.
- ¹¹⁷ Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514. In juli 2003 heeft Armando een portfolio van vier droge-naaldetsen, getiteld *Melancholie*, gemaakt. Willem van Lieshout, bij wie hij deze heeft vervaardigd, vertelde dat Armando door Dürers prent werd geïnspireerd. De bedoeling was om een reproductie van Dürers kopergravure in de portfolio op te nemen, maar Armando heeft daar later van afgezien (mededeling van Willem van Lieshout op 23 april 2005).
- ¹¹⁸ Armando, Verhagen en Keus 1980, p. 177-180.
- ¹¹⁹ (*De naam*), Vg-2, p. 451.
- ¹²⁰ Zie bijvoorbeeld *Der Zaun* 31-8-95, afbeelding in Grisebach (red.) 2002, p. 101.
- ¹²¹ (*De naam*), Vg-2, p. 449.
- ¹²² Ibidem, p. 499.
- ¹²³ Ibidem, p. 461.
- ¹²⁴ Armando, *Uit Berlijn* 1982, p. 5.
- ¹²⁵ (*De naam*), Vg-2, p. 434.
- ¹²⁶ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 53.
- ¹²⁷ (*De naam*), Vg-2, p. 450.
- ¹²⁸ Ibidem, p. 449.
- ¹²⁹ Ibidem, p. 495.
- ¹³⁰ Armando, *Voorvallen in de Wildernis* 1994a, p. 120.
- ¹³¹ (*De naam*), Vg-2, p. 435.
- ¹³² Ibidem, p. 466.
- ¹³³ (*Tucht*), ibidem, p. 309.
- ¹³⁴ (*De naam*) ibidem, p. 439 en p. 440.
- ¹³⁵ 'De duivel', in: Armando, *Het wel en wee* 2005, p. 82.
- ¹³⁶ (*De hand*), Vg-2, p. 398.
- ¹³⁷ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 87-88.
- ¹³⁸ Armando, *Aantekeningen over de vijand* 1981, p. 34.
- ¹³⁹ (*De naam*), Vg-2, p. 459.
- ¹⁴⁰ Ibidem, p. 454.
- ¹⁴¹ Zie voor de etymologische betekenis van 'grimas' De Vries, 1992.
- ¹⁴² Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 46. Wolfswinkel 2001.
- ¹⁴³ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 85-86.
- ¹⁴⁴ (*De naam*), Vg-2, p. 487.
- ¹⁴⁵ Ibidem, p. 486.
- ¹⁴⁶ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 232-233.
- ¹⁴⁷ (*De naam*), Vg-2, p. 488. Zie ook de monochroom-zwarte doeken met daarop prikkeldraad uit de Nulperiode, bijvoorbeeld *Zwart prikkeldraad op zwart* 1-1960 (afbeelding b.v. in: Kempas, Nowald en Schauer (red.) 1994 en in: Grisebach (red.) 2002, p. 59).
- ¹⁴⁸ (*De naam*), Vg-2, p. 502.
- ¹⁴⁹ 'Ik ga als laatste mezelf met dezelfde stap' in: 'wij gaan ten onder wij gaan', ibidem, p. 479.
- ¹⁵⁰ Ibidem, p. 500.
- ¹⁵¹ Ibidem, p. 499.
- ¹⁵² Ibidem, p. 463.
- ¹⁵³ Het slotgedicht uit *Het plechtige. het donkere: 'de witte ingang, de deur brak'* (Armando 1984, Vg-2, p. 352) is ook in *De Veldtocht* opgenomen, (Vg-2, p. 376) maar krijgt als slotgedicht meer nadruk en betekenis.

- ¹⁵⁴ Ibidem, p. 464.
¹⁵⁵ Ibidem, p. 499.
¹⁵⁶ In: 'ze zijn begonnen met het werk het werk', ibidem, p. 495.
¹⁵⁷ Ibidem, p. 490.
¹⁵⁸ In: 'waarom mag zou dat niet mogen', ibidem, p. 486.
¹⁵⁹ Ibidem, p. 484.
¹⁶⁰ In de NBV wordt dit met 'ik verzeker jullie' of 'want ik zeg jullie' vertaald.
¹⁶¹ Matt. 5:44-48 (NBG).
¹⁶² In: 'geen goed woord niet het juiste woord', (*De naam*), Vg-2, p. 463.
¹⁶³ Ibidem, p. 472.
¹⁶⁴ Ibidem, p. 485.

Noten bij hoofdstuk VII

- ¹ Dit is de volledige tekst van de cyclus zoals deze in *De denkende, denkende doden* uit 1973 is opgenomen. De nummering van de gedichten werd door mij toegevoegd; ik zal de gedichten hier verder met het betreffende nummer aanduiden.
- ² Zie het slot van paragraaf 9 van hoofdstuk 4.
- ³ Armando, 1972. De oplage bedroeg 50 exemplaren.
- ⁴ Armando 1971b en 1971c. De bibliothele uitgave en de voorpublicaties behoren tot de periferie van mijn onderzoekscorpus.
- ⁵ Zowel in de historisch-kritische uitgave van de gedichten van Nijhoff als in die van Achterberg wordt als basistekst van een gedicht de eerste voltooid versie in manuscript of in gedrukte bron gehanteerd. Bij een poëzieanalyse en -interpretatie gelden bij de keuze van de basistekst andere argumenten dan bij een kritisch-historische uitgave; in de laatste vormen immers de chronologie en de ontstaansgeschiedenis van de gedichten primair het onderwerp van studie (Van den Akker en Dorleijn 1993 en De Bruijn 2000).
- ⁶ Het productiedossier van de uitgeverij zou meer zekerheid kunnen geven over de mogelijkheid van een zetfout.
- ⁷ Zie hierover ook hoofdstuk 3 paragraaf 3.5, hoofdstuk 4 paragraaf 3 en hoofdstuk 5 paragraaf 6.
- ⁸ Ook hier geldt dat het productiedossier van de uitgeverij zal moeten worden bestudeerd om zekerheid te krijgen over de mogelijkheid van een zetfout.
- ⁹ (Tucht), Vg-2, p. 301. Zie ook mijn analyse van 'lie-ve vijand, hier begint de grens.' in hoofdstuk 5 paragraaf 10.2.
- ¹⁰ Zie b.v. Jünger 1920.
- ¹¹ Zie hoofdstuk 5 paragraaf 7 en hoofdstuk 6 paragraaf 9.
- ¹² Matt. 26:26 en (hier geciteerd uit) Marc. 14:22 (NBV)
- ¹³ Marc. 15:40-41.
- ¹⁴ Zie hoofdstuk 3 paragraaf 2.
- ¹⁵ In: 'plekken die ik weet, geknielde.', (*Tucht*), Vg-2, p. 274.
- ¹⁶ Armando, 'Armando' 1960b.
- ¹⁷ Zie over de betekenis van 'geknielde' in *Tucht* hoofdstuk 3 paragraaf 10.3.
- ¹⁸ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 139.
- ¹⁹ Het verhaal over de bekeerde zondares staat in Luc. 7:36-38. In Luc. 10:38-42 en in Joh. 11 en 12 staat het verhaal over Maria van Betanië en haar zuster Martha. In Johannes zijn zij de zusters van Lazarus, over wiens opstanding in hoofdstuk 11 wordt verteld: Jezus wekt hem tot leven. Het verhaal over de dood en de opstanding van Lazarus, zoals in Johannes beschreven, wordt in de traditie als een prefiguratie van Jezus' dood en opstanding gelezen. In legenden zal men daarbij aan Maria Magdalena een vergelijkbare rol toekennen; zij zou als zuster van Lazarus een mystieke vooruitwijzing naar Christus' dood hebben gekregen. In Joh. 12 zalft Maria van Betanië de voeten van Jezus. De kritiek van Judas dat zij hiermee kostbare zalf verspilt, is voor Jezus de aanleiding om op zijn aanstaande dood te zinspelen.
- ²⁰ Zie o.a. Haskins 1993, Hall 1992.
- ²¹ In: 'hij heerst', (*De denkende*), Vg-2, p. 176.
- ²² In: 'hij is er.' ibidem, p. 187.
- ²³ In: Armando, *De Heideweg* 1998c, p. 17-26. Zie over 'In de kazerne' ook hoofdstuk 2 paragraaf 5. De korte tekst

‘De veldheer’ behandelt de machtsrelatie tussen een mannelijk en een vrouwelijk personage: ‘de keizerin’ en ‘haar veldheer’. Andere aspecten van hun relatie komen in het verhaal niet aan de orde (‘De veldheer’, in: Armando, *Voorvallen in de Wildernis* 1994a, p. 6-7).

²⁴ Zie het lemma ‘stilleven’ in: Hall 1992, p. 325-326.

²⁵ Ibidem en Goosen 1997, p. 216.

²⁶ In Luc. 10:38-42 is het verhaal over Maria van Betanië en haar zuster Martha korter dan in Johannes. De kern is hier het verschil tussen Martha en Maria. De laatste neemt, in tegenstelling tot haar bedrijvige zuster, de tijd om naar Jezus’ woorden te luisteren. Een bekend schilderij waarop Maria Magdalena als contemplatieve vrouw wordt verbeeld, is *Lezende Maria Magdalena* van Rogier van der Weyden (vóór 1438, Londen, National Gallery).

²⁷ Von Graevenitz 1985.

²⁸ Wagner 1981.

²⁹ Hefting, Bos en Van Tuyl (red.) 1984, p. 49. Dezelfde afbeelding staat ook in tent. cat. *Armando* 1979, z.p.

³⁰ Dramatische schilderijen tonen meerdere vrouwen, waaronder Maria Magdalena, die de dode Christus dragen. Het zijn varianten op de klassieke piëta die de Maagd Maria als enige vrouw afbeeldt. Op Giotto’s *Lamentazione*, bijvoorbeeld, draagt Maria Magdalena de voeten van Jezus (1304-1306, Padua, Scrovegnikapel). Op de *Lamentazione* van Botticelli houdt zij huilend het neerhangende hoofd van de dode vast, dat wordt omkranst door haar haren (1490-1402, München, Alte Pinakotek). Op het altaarstuk van Matthias Grünewald knielt zij huilend aan de voet van het kruis en heft haar gevouwen handen verwrongen naar Jezus op (*Isenheimer Altar*, waarsch. 1510-1512, Colmar, Museum d’Unterlinden).

³¹ De tentoonstelling ‘Maria Magdalena, zondares van de middeleeuwen tot vandaag’ (Museum voor Schone Kunsten, Gent 2002) gaf een beeld van de wijze waarop de figuur van Maria Magdalena in de loop der tijden in heersende tradities en modes is ingepast, of als commentaar op bepaalde situaties is gebruikt (Baert (red.) 2002). Volgens *Maria Magdalena* van Marianne Frederiksson (Frederiksson 1997) en *The Da Vinci Code* van Dan Brown (Brown 2003) laten zien dat zij ook in de hedendaagse (populaire) literatuur geldt als een aansprekende figuur. De publicatie van de Nederlandse vertaling van Frederikssons roman zorgde voor een hernieuwde aandacht voor de populair-wetenschappelijke studie van De Boer (De Boer 1996 en Van Limpt 2003). Ook aanbiedingen van reisorganisaties om onder leiding van een gids historische plekken te bezichtigen die in het – overigens fictionele boek – *The Da Vinci Code* een belangrijke rol spelen, maken duidelijk dat de lezer kennelijk de behoefte heeft om een relatie te leggen tussen ‘het verhaal van Maria Magdalena’ en de al dan niet vermeende historische werkelijkheid (advertenties in diverse periodieken, voorjaar 2005).

³² Een benaming voor Jezus is overigens ‘nieuwe Adam’. Als ‘nieuwe Eva’ gelden de beide Eva’s ook als symbolen voor de kerk van Christus die de kerk van de joden, ‘eerste Eva’ genoemd, zou hebben overwonnen.

³³ Aan het eind van de negentiende eeuw zal Maria Magdalena van haar devotionele context worden losgemaakt en een model van ‘het mysterie vrouw’ worden. Een voorbeeld is *Maria Magdalena voor Christus* of *Maria Magdalena bij de farizeeër* van Jean Béraud 1891 (Parijs, Musée d’Orsay). Iconografisch volgt Béraud met het schilderij de schrijver Ernest Renan die in zijn *Vie de Jésus* (1863) Christus’ heilsleer actualiseerde.

³⁴ Zie ook hoofdstuk 4 paragraaf 5.

³⁵ Joh. 19:26.

³⁶ Joh. 20:16.

³⁷ Zie Joh. 13:1 en 15:9-17.

³⁸ In de NBV is er minder aanleiding om de regel als een zinspel op een liefdesbetrekking tussen Jezus en Maria Magdalena te lezen. Het wordt hier vertaald als: ‘de leerling van wie hij veel hield’.

³⁹ Joh. 20:15-18.

⁴⁰ Er zijn altijd wel tegenstemmen geweest, maar pas na het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965) zou de Kerk het beeld van boete en berouw door dat van de ontmoeting met de opgestane Jezus vervangen.

⁴¹ Zie o.a. Haskins 1993, p. 96-97 en het commentaar hierop in: De Boer 1996, p. 24-25.

⁴² Zie Malvern in: De Boer, ibidem, p. 27.

⁴³ Voor een definitie en een overzicht van de gnostiek maak ik hier voornamelijk gebruik van Roukema 1998. Voor de rol en betekenis van Maria Magdalena in de gnostiek maak ik gebruik van Haskins 1993 en Marjanen 1996.

⁴⁴ De Boer geeft een verduidelijking van het verschil tussen een modern gebruik van het woord ‘gnosis’ en het antieke begrip. In tegenstelling tot de antieke gnostiek veronderstelt het moderne gebruik een harmoniemodel waarin alles met alles samenhangt (De Boer 1996, p. 120).

⁴⁵ In haar dissertatie over *Het evangelie volgens Maria* toont De Boer aan dat het geschrift niet als een gnostische tekst moet worden gelezen, maar tegen de achtergrond van de filosofie van de Stoa (De Boer 2002).



- ⁴⁶ Schippers en Baarda, 1960. In 2004 verscheen een Nederlandstalige integrale vertaling van alle teksten uit de Nag Hammadi Codices en de Berlijnse Codex (Slavenburg en Claudemans 2004).
- ⁴⁷ Vivarini, *Kruisiging* ca. 1470-1475 (Pesaro, Pinacoteca Musei Civici).
- ⁴⁸ Het begrip 'klassieke Duitse elegie' ontleen ik aan Theodor Ziolkowski die het type in een uitgebreide studie heeft gedefinieerd (Ziolkowski 1980).
- ⁴⁹ Zie over de *Duineser Elegien* verder hoofdstuk 4 paragraaf 2.2.
- ⁵⁰ Ramazani 1994.
- ⁵¹ Ondanks de neiging tot melancholie moet er volgens Ramazani wat de moderne elegie betreft toch van interactie tussen melancholisch en troostend rouwbeklag worden gesproken. Gedichten neigen naar het een of het ander of combineren beide (Ramazani 1994).
- ⁵² In: 'het water bloeit de bodem uit, het bloedend monster likt zijn vleugels.' (*Hemel*), Vg-2, p. 91.
- ⁵³ In: 'op de toppen der golven groeit het spoor van de wind,' (*De denkende*), ibidem, p. 163.
- ⁵⁴ Resp. in: 'bouwsels, die nog bestaan, traag bewegen,' en 'diep in 't bijtende ijs zweeft het leger dat', (*De denkende*), ibidem, p. 190 en p. 162.
- ⁵⁵ Ibidem, p. 186.
- ⁵⁶ Openb. 20:13.
- ⁵⁷ In: 'hij zag alles en weet,' (*De denkende*), Vg-2, p. 173. Vgl.: Jo. 6:39, 44, 54 en 11:24.
- ⁵⁸ Empedocles 1997 en Verwerda 1997, p. 7-26.
- ⁵⁹ Bronzwaer 1993, p. 53.
- ⁶⁰ Ziolkowski 1980, p. 235.
- ⁶¹ (*De denkende*), Vg-2, p. 147.
- ⁶² In: 'zij vormden groepen.' ('Vorstin'), ibidem, p. 203.
- ⁶³ Culler 1981 en Van Alphen et al. 1996, p. 23-35.
- ⁶⁴ Culler, ibidem, p. 148. Culler definieert meerdere soorten apostrofen. Ik concentreer me hier op het gegeven dat de apostrofe een mededeling doet over het bewustzijn van het lyrische subject wat betreft zijn positie in het drama dat in de elegie centraal wordt gesteld.
- ⁶⁵ Zie over de relatie tussen Maria Magdalena en Magdala: De Boer 1996, p. 34-44.
- ⁶⁶ 'Ik kom naar de oosterse dancing', (Vg-1), Vg-2, p. 7. Zie voor het gedicht hoofdstuk 3 paragraaf 6.3.
- ⁶⁷ Zie hoofdstuk 3 paragraaf 8.
- ⁶⁸ Keijsper 1985.
- ⁶⁹ Schreuder 1987.
- ⁷⁰ Posthuma de Boer 1997. Bedoeld wordt: *De naam in een kamer*.
- ⁷¹ Armando, in: Heymans 1999, p. 73.
- ⁷² Heymans, in: ibidem, p. 73.
- ⁷³ Zie ook hoofdstuk 4 paragraaf 2.2 Hier wordt ook het motto geciteerd.
- ⁷⁴ In: 'zij, die de aarde bewaren, wilden haar kreten' en 'hij is gebonden aan hemel en doden, wier', (*De denkende*), Vg-2, resp. p. 194 en p. 196.
- ⁷⁵ (*Gevecht*), Vg-2, p. 247.
- ⁷⁶ Goedegebuure 1994, p. 8.
- ⁷⁷ (*Gevecht*), Vg-2, p. 214.
- ⁷⁸ In: 'de nacht stukt, soms vochtig-vechtend in de bodem,' ibidem, p. 215.
- ⁷⁹ Goedegebuure 1994, p. 3. Aan Goedegebuure's analyse van *Het gevecht* besteedde ik in hoofdstuk 4 paragraaf 6.3 ook aandacht.
- ⁸⁰ Goedegebuure, ibidem.
- ⁸¹ (*Gevecht*), Vg-2, p. 219.
- ⁸² Zie hoofdstuk 5 paragraaf 8.2.
- ⁸³ (*Hemel*), Vg-2, p. 119 en p. 132.
- ⁸⁴ (*Gevecht*), ibidem, p. 222.
- ⁸⁵ Resp. in: 'roerloos staat hij op de rots, de harde liefde van een god'; 'het leven begint soms monotoon,' en 'geen paard, dat trots voorbijflitst, in hem geen dier meer', (*Hemel*), ibidem, p. 83, p. 112 en p. 125.
- ⁸⁶ Armando, *De straat en het struikgewas* 1988, p. 139.
- ⁸⁷ Ibidem, p. 212.
- ⁸⁸ Ibid., p. 209. Het hoofdstuk waaruit de passage is genomen heet: 'Het land van de vijand'.
- ⁸⁹ Zie hierover hoofdstuk 4 paragraaf 6.3.





- ⁹⁰ In: 'Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk,' (Vg-1), Vg-2, p. 26. Het substantief 'moeder' komt in de *Verzamelde gedichten* verder nog voor in de verbinding 'ruziezoekende moeders' uit het agressieve en impliciet seksueel geconnoteerde 'ik beveel', ibidem, p. 38. Zie over 'moederlijk' in *Zweven. De laatste rug uitkotsend, moederlijk*: hoofdstuk 3 paragraaf 6.2.
- ⁹¹ In: Armando, *De ruwe heren* 1978, p. 51-57. Het verhaal is gedateerd: '1971'.
- ⁹² Zie Favié 2003a, p. 1225-1226.
- ⁹³ Armando, *Dagboek van een Dader* 1990, p. 17-18.
- ⁹⁴ Dorleijn 1991.
- ⁹⁵ Armando, *Dagboek van een Dader* 1990, p. 33.
- ⁹⁶ Ibidem, p. 40. Hetzelfde fragment werd door mij reeds aangehaald in verband met de verwijzing naar het verraad van Petrus, zie hoofdstuk 5 paragraaf 9.
- ⁹⁷ Hall 1992, p. 11. Zie ook hoofdstuk 4 paragraaf 10.2.
- ⁹⁸ Joh. 20:15-18. Het lyrisch personage 'een tuinman' uit het gelijknamige gedicht, een van de drie waarmee Armando in 1954 debuteerde, zou men ook als een verwijzing naar Jezus kunnen begrijpen (Vg-2, p. 506). Het gedicht nodigt uit tot een intertekstuele interpretatie. Andere interteksten voor 'Een tuinman' zijn bijvoorbeeld 'De tuinman en de dood' van P.N. van Eyck (1926) en *Ik en mijn speelman* van Aart van der Leeuw (1927).
- ⁹⁹ (*Gevecht*), Vg-2, p. 233.
- ¹⁰⁰ (*De denkende*), ibidem, p. 151.
- ¹⁰¹ Armando's werk bevat meerdere subtiele verwijzingen naar concrete schuld aan de oorlog. Een mogelijke verwijzing hiernaar is bijvoorbeeld de klacht van Hein in Armando's sprookje 'Magere Hein' dat niet hij verantwoordelijk is voor de lijsten van mensen die sterven moeten. Rolf Wolfswinkel interpreteert dit als een 'min of meer rechtstreekse verwijzing naar werkzaamheden van de Joodse Raad tijdens de oorlog.' (Wolfswinkel 2001, p. 105)
- ¹⁰² Openb. 20.





